One Day
Circ

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1891.

Sechster Jahrgang.

Herausgegeben von Dr. Franz Xav. Haberl

zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Sechszehnter Jahrgang des Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MUSIC - X
ML
5
.K58

Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STEINFELD

Vorwort.

Zum sechszehntenmale — als kirchenmusikalisches Jahrbuch zum sechstenmale — wendet sich der Unterzeichnete mit dieser Publikation an einen festen, wenn auch seit der ernsteren und ausschließlich wissenschaftlichen Form kleineren Leserkreis und hofft auch diesesmal auf eine freundliche Aufnahme. Vielleicht regt dieser Jahrgang mehr noch als seine Vorgänger das Interesse jener Musiker und Musikfreunde an, welche in richtiger Erkenntniß des großen Werthes gründlicher theoretischer und geschichtlicher Bildung nicht bloß dem virtuosen oder berufsmäßigen Musiziren ihre physischen und intellectuellen Kräfte oft bis zur Nervosität weihen, sondern, gleichsam als Gegengewicht, auch den prüfenden und reflektirenden Geistesfähigkeiten, theils durch Studium und Kenntniß früherer Zeit, theils durch Eindringen in Specialstudien und Fortschritte der Gegenwart, Arbeit und Beschäftigung geben. Die einseitige Entwicklung von Gefühl und Phantasie bringt dem Musiker große Gefahren für Leibes- und Seelenleben;*) am besten beugt er denselben durch positive und exacte Studien, durch Ausbildung der allgemeinen Kenntniße und besonderer Anlagen vor.

Für den Kirchenmusiker besonders scheint mir die Beschäftigung mit den Errungenschaften früherer Zeiten, mit Traditionen, Einrichtungen, Zuständen, Anschauungen der Vergangenheit und den Werken der alten Klassiker**) von höchstem Werthe und von

*) In Tagesblättern war vor Wochen die beherzigenswerthe Warnung vor dem Musikerberufe zu lesen: „Seit längerer Zeit hat sich auch die Musik zu einem Berufszweige herausgebildet, der sich für diejenigen, welche die holde Kunst zu ihrem Berufe erkoren haben, zu einer großen Enttäuschung gestaltet. Zu spät sehen viele Musiker ein, daß die Musik als Kunst sich zu einer Höhe aufgeschwungen hat, die zu erreichen nicht nur eine gute Schulbidung, sondern auch hervorragendes Talent, unendlichen Fleiß und vor allen Dingen gründlichste musikalische Ausbildung erfordert. Durch die Massenausbildung von Musikeleven haben sich auch in Süddeutschland für die Musiker traurige Zustände herausgebildet, da man hiefür nicht einmal annähernd Verwendung hat. Die stehenden Orchester bedürfen eines nur geringen Prozentsatzes von Ergänzung, jede freiwerdende Stelle findet Hunderte von Bewerbern, ja, es ist fast ein Glücksfall zu nennen, wenn einer dieser vielen jungen Menschen noch Unterkunft bei einem Militär-Musikkorps findet, denn auch dazu drängen sich Hunderte. Die Folge davon ist eine fast erdrückende Konkurrenz, sowie ein rapides Sinken des so schon sehr geringen Einkommens der Musiker. Ferner Stehende haben gar keine Ahnung davon, wie unendlich traurig es hierin heute bestellt ist, wie viele Tausende von jungen Leuten ihren Eltern zur Last liegen. Nicht dringend genug können daher die Eltern gemahnt werden, ihre heranwachsenden Söhne von dem Musikerberufe ferne zu halten. Der tüchtige Handwerker findet jederzeit lohnende Beschäftigung, während Hunderte von Musikern am Hungertuche nagen und in Gefahr stehen, elend zu Grunde zu gehen."

**) In einem Kunstberichte über eine Gemäldeausstellung moderner Meister schreibt der Kritiker energisch: „Wenn ich ein unumschränkter Herrscher wäre und die ebengenannten Künstler meine Unterthanen, ich würde sie und Konsorten zwingen, volle wohlgemessene acht Stunden täglich — nach Antiken zu zeichnen und zwar ohne Erbarmen so lange, bis das Gefühl für Schönheit und anatomische Richtigkeit ihnen in Fleisch und Knochen gedrungen, von Schönheit sie ganz „durchseucht" wären. Es würde ihnen dann wie Schuppen von den Augen fallen. Aber dieses Glück kann ihnen leider nicht widerfahren, denn ich bin eben kein unumschränkter Herr und sie nicht meine Untergebenen. Sehe also Jeder wie er's treibe, wer steht, daß er nicht falle, und wer hängt, d. h. im Bilde, daß er gekauft werde!" Die Nutzanwendung für Komponisten und Dirigenten der Jetztzeit liegt nahe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der größten Bedeutung. Das K. M. J. bietet deshalb gerade nach dieser Seite und in vorliegendem Jahrgange reichlichen Stoff über die geschichtliche Entwicklung der Kompositionslehre (P. U. Kornmüller), der Instrumentalmusik in der Kirche (Dr. A. Walter), über das deutsche Kirchenlied (P. Dreves*) und Dr. Bäumker), sowie Specialstudien über Giov. M. Nanino, dessen Lamentationen als Musikbeilage erscheinen, über Verhältnisse, Personen und Zustände an einem der bedeutendsten Institute des 16. Jahrh., der herzogl. bayer. Hofkapelle in München, sowie den anregenden Briefwechsel Orlando's mit Herzog Wilhelm. Wegen der populären Darstellung wurde die Conferenzarbeit „Der liturgische Gesang" aufgenommen; obwohl sie nichts Neues bringt, verdient sie wegen der kurzen, übersichtlichen Fassung die Aufmerksamkeit Aller, die nicht Krutschek's Buch: „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche" besitzen.

Im zweiten Theile sind nur Werke besprochen, die nicht als Recensionsexemplare eingesendet worden sind, die aber von der Redaction für bedeutend und wichtig gehalten wurden oder Kenntniß der nicht-deutschen musikal. Literatur fördern und vermitteln. Die drei Dispositionen großer moderner Orgelwerke sind sicher nicht jedem Leser in anderen Zeitschriften bekannt geworden.

Den verehrl. Mitarbeitern sei für die honorarfreie Überlassung der Beiträge zum Besten der hiesigen Kirchenmusikschule öffentlich der beste Dank ausgesprochen: „Vergelte es Gott!"

Wenn der Abnehmerkreis des K. M. J. sich erweitert, dann kann, trotz der beispiellosen Billigkeit dieser Publikation, der gleiche Umfang für das nächste Jahr beibehalten werden. Darum ersucht der Unterzeichnete um eifrige Verbreitung desselben durch das alte, unfehlbare Mittel:

Regensburg, am Feste der hl. Cäcilia 1890.

Dr. **Franz X. Haberl.**

*) Bezüglich des im vorigen Jahrgang enthaltenen Aufsatzes des Frater Franciscus ist es vielleicht angezeigt, hier zu erwähnen, daß P. Dreves auf eine Erwiederung an derselben Stelle verzichtet hat, daß aber eine solche im Gregoriusblatte (1889, Nr 12 u. 1890, Nr. 2) erschienen ist, da ihm ein „Jahrbuch" für eine Polemik wie die in Rede stehende weniger geeignet schien. Die Repliken des Fr. Franciscus folgten in Nr. 1 und 4 der **Mus. sacra**, 1890. So ist dem: „Audiatur et altera pars" nach allen Seiten Genüge geschehen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kalender-Notizen für das Jahr 1891.

Das Jahr 1891 ist nach der gregorianischen oder verbesserten Zeitrechnung ein gemeines Jahr und zählt bürgerlich 365 Tage.

Cyklische Zeit- und Festrechnung.

Die goldene Zahl ist = 11, die Epakten (d. i. die Zahl der Tage zwischen Neujahr und dem letzten Neumonde vorher) = XX, die Sonnenzirkelzahl = 24, der Römer Zinszahl oder **Indictio** = 4, der Sonntagsbuchstabe = D. — Daraus entrechnet sich Septuagesima am 25. Januar, Aschermittwoch am 11. Febr., Ostervollmond am 25. März, Osterfest am 29. März, Kreuzwochensonntag am 3. Mai, Himmelfahrt Christi am 7. Mai, Pfingstsonntag am 17. Mai, Trinitatis oder Dreifaltigkeitsfest am 24. Mai, Fronleichnamsfest am 28. Mai, und der 1. Adventsonntag am 29. November.

Von den vier Jahreszeiten.

Der Winter für 1890/91 hat begonnen im Jahre 1890 am 21. Dez. Abends. 9 Uhr 36 M. Der Frühlingsanfang ist am 20. März 1891 Abends. 10 Uhr 1 Min. Der Sommer fängt am 21. Juni Abends 6 Uhr 11 M. an. Die Hundstage beginnen am 23. Juli Früh 5 Uhr 14 M. und enden am 23. August Vorm. 11 Uhr 12 M. Der Herbst beginnt am 23. Sept. Morg. 8 Uhr 58 Min. Der Winter für 1891/92 tritt am 22. Dez. Früh 3 Uhr 35 Minuten ein.

Sonnen- und Monds-Finsternisse.

Im Jahre 1891 werden zwei Sonnen- und zwei Monds-Finsternisse stattfinden, von denen in unseren Gegenden die beiden Mondsfinsternisse und die erste Sonnenfinsterniß sichtbar sein werden. Merkurs Durchgang durch die Sonne.

Die erste Mondsfinsterniß am 23. Mai ist eine totale, und ist die Größe der Verfinsterung 1·302 in Theilen des Monddurchmessers. Die Finsterniß überhaupt beginnt 5 Uhr 27 Min. Abends und endet 9 Uhr 4 M. Der Anfang der totalen Verfinsterung findet statt 6 Uhr 36 Min. Die Mitte der Finsterniß 7 Uhr 15 Min., das Ende der totalen Verfinsterung 7 Uhr 55 Min. Abends. Die Finsterniß ist zu sehen im westlichen Theile des großen Oceans, in Australien, Asien, Afrika und Europa.

Die erste Sonnenfinsterniß am 6. Juni ist eine ringförmige. Die Finsterniß überhaupt beginnt 2 Uhr 49 Min. Nachm. in 226° 42′ östl. L. v. Gr. und 24° 45′ nördl. Br., und endet 7 Uhr 14 Min. Abends in 19° 2′ östl. L. v. Gr. und 45° 20′ nördl. Br. Der Beginn der ringförmigen Finsterniß findet statt 4 Uhr 38 Min. Nachm. in 179° 32′ östl. L. v. Gr. und 57° 10′ nördl. Br.; die centrale Finsterniß 5 Uhr 24 Min. in 110° 6′ östl. L. v. G. und 69° 39′ nördl. Br., das Ende der ringförmigen Finsterniß 5 Uhr 25 Min. in 108° 24′ östl. L. v. Gr. und 67° 2′ nördl. Br. In München und Umgebung beginnt die Finsterniß 5 Uhr 55 Min. Abends und endet 7 Uhr 14 Min. Abends, und beträgt die Größe der Phase 0.23 des Sonnendurchmessers. Die Finsterniß wird in Nordamerika mit Ausnahme des Südostens, in Europa mit Ausnahme von Portugal und fast ganz Spanien, in den nördlichen Küstengebieten Asiens und in den Nordpolargegenden zu sehen sein.

Die zweite Mondsfinsterniß ist eine totale; sie beginnt am 15. Nov. Nachts 11 Uhr 21 Min. und endet am 16. Nov. früh 2 Uhr 50 Min. Der Anfang der totalen Verfinsterung findet statt 12 Uhr 24 Min., die Mitte 1 Uhr 5 Min., das Ende 1 Uhr 47 Min. Die Größe der Verfinsterung beträgt in Theilen des Monddurchmessers 1·39. Die Finsterniß ist zu beobachten in Asien mit Ausschluß des Ostens, in Europa, Afrika, im atlantischen Ocean und in Amerika.

Die zweite Sonnenfinsterniß am 1. Dez. ist eine partielle, beginnt 10 Uhr 31 Min. Vorm. in 283° 37′ östl. L. v. Gr. und 35° 20′ südl. Br. und endet 2 Uhr 4 Min. Nachm. in 111° 2′ östl. L. v. G. und 58° 36′ südl. Br. Die Finsterniß ist sichtbar in den südlichen Polargegenden und auf der Südspitze Südamerikas.

Am 10. Mai findet ein Merkur-Durchgang statt. Vom Mittelpunkt der Erde aus gesehen erfolgt beim Eintritt die äußere Berührung 12 Uhr 40 M. Nachts mittl. Münchn. Zeit. Die innere Berührung 12 Uhr 45 Min.; beim Austritt die innere Berührung 5 Uhr 31 Min. früh, die äußere Berührung 5 Uhr 36 Min. Für unsere Gegend findet der Eintritt 12 Uhr 42 Min. Nachts, der Austritt 5 Uhr 35 M. früh statt, während die Sonne erst 4 Uhr 29 Min. aufgeht. In ihrem ganzen Verlaufe wird die Erscheinung nur in Australien und in der östlichen Hälfte Asiens gesehen werden, theilweise in Nordamerika, Australien, Asien und in Europa mit Ausschluß des Südwestens.

Monds-Hauptgestalten.

Januar. Letztes Viertel am 3. Vorm. 10 U. 58 M. — Neumond am 10. Nachm. 4 Uhr 11 Min. — Erstes Viertel am 17. Morg. 7 Uhr 4 M. — Vollmond am 25. früh 1 Uhr 12 Min.

Februar. Letztes Viertel am 2. früh 5 Uhr 29 M. — Neumond am 9. früh 2 Uhr 59 M. — Erstes Viertel am 15. Abends 7 Uhr 16 Min. — Vollmond am 23. Abends 8 Uhr 5 Min.

März. Letztes Viertel am 3. Abends 8 Uhr 24 M. — Neumond am 10. Nachm. 12 Uhr 37 M. — Erstes Viertel am 17. Vorm. 9 Uhr 57 M. — Vollmond am 25. Nachm. 1 Uhr 59 Min.

April. Letztes Viertel am 2. Morg. 7 Uhr 17 M. — Neumond am 8. Abends 9 Uhr 44 Min. — Erstes Viertel am 16. früh 2 Uhr 27 Min. — Vollmond am 24. früh 5 Uhr 52 Min.

Mai. Letztes Viertel am 1. Nachm. 2 Uhr 38 M. — Neumond am 8. Morg. 7 Uhr 2 M. — Erstes Viertel am 15. Abends 7 Uhr 51 M. — Vollmond am 23. mit einer sichtbaren Mondsfinsterniß Abends 7 Uhr 13 M. — Letztes Viertel am 30. Abends 7 Uhr 41 M.

Juni. Neumond am 6. mit einer sichtbaren Sonnenfinsterniß Abends 5 Uhr 12 M. — Erstes Viertel am 14. Nachm. 1 Uhr 21 M. — Vollmond am 22. Morg. 5 Uhr 59 M. — Letztes Viertel am 29. Nachts 12 Uhr 3 M.

Juli. Neumond am 6. früh 4 Uhr 46 Min. — Erstes Viertel am 14. früh 6 Uhr 16 Min. — Vollmond am 21. Nachm. 2 Uhr 41 M. — Letztes Viertel 28. früh 5 Uhr 19 Min.

August. Neumond am 4. Abends 5 Uhr 59 Min. — Erstes Viertel am 12. Abends 9 Uhr 58 Min. — Vollmond am 19. Abends 10 Uhr 15 Min. — Letztes Viertel am 26. Nachm. 12 Uhr 56 Min.

September. Neumond am 3. Morg. 9 Uhr 3 Min. — Erstes Viertel am 11. Vorm. 11 Uhr 54 Min. — Vollmond am 18. früh 5 Uhr 50 M. — Letztes Viertel am 24. Nachts 11 Uhr 54 Min.

Oktober. Neumond am 3. früh 1 Uhr 45 Min. — — Erstes Viertel am 10. Abends 11 Uhr 43 Min. — Vollmond am 17. Nachm. 2 Uhr 32 Min. — Letztes Viertel am 24. Nachm. 2 Uhr 43 Min.

November. Neumond am 1. Abends 7 Uhr 19 M. — Erstes Viertel am 9. Vorm. 9 Uhr 33 M. — Vollmond am 16. mit einer sichtb. Mondsfinstern. früh 1 Uhr 3 Min. — Letztes Viertel am 23. Morg. 9 Uhr 12 M.

Dezember. Neumond mit einer unsichtb. Sonnenfinst. am 1. Nachm. 12 Uhr 32 M. — Erstes Viertel am 8. Abends 6 Uhr. — Vollmond am 15. Nachm. 1 Uhr 39 M. — Letztes Viertel am 23. Morg. 6 Uhr 25 M. — Neumond am 31. früh 4 Uhr 7 Min.

Tabelle der beweglichen Feste.

Jahres-Zahl	Ascher-Mittwoch.	Ostern.	Pfingsten.	1. Advents-Sonntag.
1892	2. März	17. April	5. Juni	27. Nov.
1893	15. Febr.	2. April	21. Mai	3. Dezbr.
1894	7. Febr.	25. März	13. Mai	2. Dezbr.
1895	27. Febr.	14. April	2. Juni	1. Dezbr.
1896	19. Febr.	5. April	24. Mai	29. Nov.
1897	3. März	18. April	6. Juni	28. Nov.
1898	23. Febr.	10. April	29. Mai	27. Nov.
1899	15. Febr.	2. April	21. Mai	3. Dezbr.

Beilage zu Haberl, kirchenmusikalisches Jahrbuch (XVI. Jahrg. des Cäcilien-Kalender).

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wochen=Stundenplan.

Sonntag .....

Montag .....

Dienstag .....

Mittwoch .....

Donnerstag .....

Freitag .....

Samstag .....

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

QUINQUE LAMENTATIONES

QUATUOR VOCIBUS AEQUALIBUS CONCINENDAE

AUCTORE

JOANNE MARIA NANINO.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vorwort.

Vorliegende Lamentationen wurden aus dem Grossfoliocodex 44 des Kapellarchives von St. Peter in Rom (1884) in Partitur gebracht. Der Unterzeichnete glaubt durch Neuherausgabe derselben nach den für das *Repertorium musicae sacrae* aufgestellten Grundsätzen, welche im Vorworte zum Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1886 (11. Jahrg. des Cäcilienkalenders) entwickelt worden sind, den zahlreichen und gutgeschulten Männerchören in Klerikal- und Schullehrerseminarien, ja auch den grösseren weltlichen Vereinen für Männergesang, eine hochwillkommene Gabe geboten zu haben.

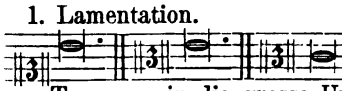
Ein Blick auf die Partitur belehrt jedoch, dass in diesen Klagenliedern des Propheten Jeremias, welche unsere heil. Kirche für die Matutinen der drei letzten Charwochentage vorschreibt, den Einzelstimmen, besonders dem II. Tenor eine höhere Aufgabe gestellt ist, als bei gewöhnlichen Männerquartetten gefordert wird. Die erste und zweite Oberstimme wechseln miteinander ab, und auch der zweite Tenor muss ohne Mühe das f erreichen. Beide Stimmen können wieder in tieferen Lagen ruhen, und werden öfters vom ersten Basse, dem eine besonders dankbare Aufgabe zugedacht ist, überragt. Sämmtliche Einzelstimmen haben Gelegenheit, durch zarte Intonation, getragene Töne, ausdrucksvolle Textesdeclamation und feines Abwägen der zu gleicher Zeit verschiedenen Tonstärke, jenen Gesammteindruck herbeizuführen, der die Zuhörer packt, zur Andacht emporhebt und in jene Stimmung eintaucht, welche den Komponisten erfüllt hat, der mit der Kirche klagt, ohne zu jammern. Die Thräne schimmert im Auge, die Seele aber ist voll heiligen Gottvertrauens und frommer Zuversicht.

Giov. Mar. Nanino, über den das Kirchenmusikalische Jahrbuch für 1891 eine auf Grund archivalischer Quellen abgefasste bio-bibliographische Skizze enthält, hat die sämmtlichen neun Lamentationen in Musik gesetzt und sich so sehr an den Styl seines älteren Meisters und Collegen Giovanni Pierluigi da Palestrina angeschlossen, dass man eine Copie der vierstimmigen Lamentationen Palestrina's (25. Band der Gesammtausgabe und 4. Band der Proske'schen Musica divina) vor sich zu haben glaubt. Bei näherer Prüfung aber zeigen sich die Verschiedenheiten 1) in der kürzeren Fassung und Phrasierung Nanino's, 2) in Anwendung grösserer Freiheiten und überraschender Accordverbindungen *(sit venia verbo!)* gegenüber dem Palestrinastyl. Der Einfluss Palestrina's auf Giov. Maria Nanino ist jedoch unverkennbar.

Es wurden die erste Lamentation für Gründonnerstag und Charfreitag ausgewählt und die drei Lectionen des Charsamstags unverkürzt (weder Palestrina noch Nanino haben den ganzen Text des Breviers komponirt) mitgetheilt.

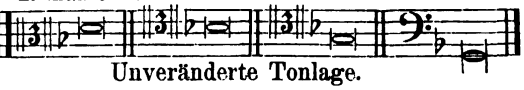
Im Original ist die Tonhöhe und Schlüsselwahl in folgender Weise eingerichtet:

1. Lamentation.



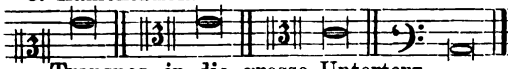
Transpos. in die grosse Unterterz.

2. Lamentation.



Unveränderte Tonlage.

3. Lamentation.

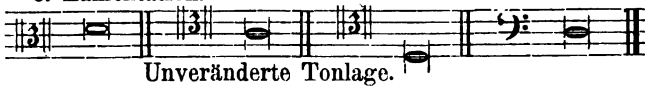


Transpos. in die grosse Unterterz.

4. Lamentation.

Unveränderte Tonlage.

5. Lamentation.



Unveränderte Tonlage.

Die Beigabe der Vortrags- und Athemzeichen beruht auf den persönlichen Anschauungen des Herausgebers, lässt noch viele Modificationen zu und soll nur ein schwacher Fingerzeig für ängstliche Dirigenten sein. Die Angabe metronomischer Werthe, z. B. $\frac{}{\text{𝅗𝅥}}$ = 80—100, will vor schleppendem Vortrage bewahren; die Beweglichkeit des Gesangchores muss sehr gross sein, sie wird manchmal unter 80, öfters auch über 100 gehen müssen.

Die ♭, ♮ und ♯, welche über den Noten stehen, wurden von mir beigefügt, die vor den Noten befindlichen Accidentien, auch die als überflüssig eingeklammerten, sind im Original.

Freundliche Berichte über Aufführungen der einen oder anderen dieser fünf Lamentationen, von denen einzelne Sätze auch im Soloquartett herrliche Wirkung machen werden, nimmt der Unterzeichnete mit grossem Danke entgegen.

Regensburg, 22. September 1890.

Dr. Fr. X. Haberl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

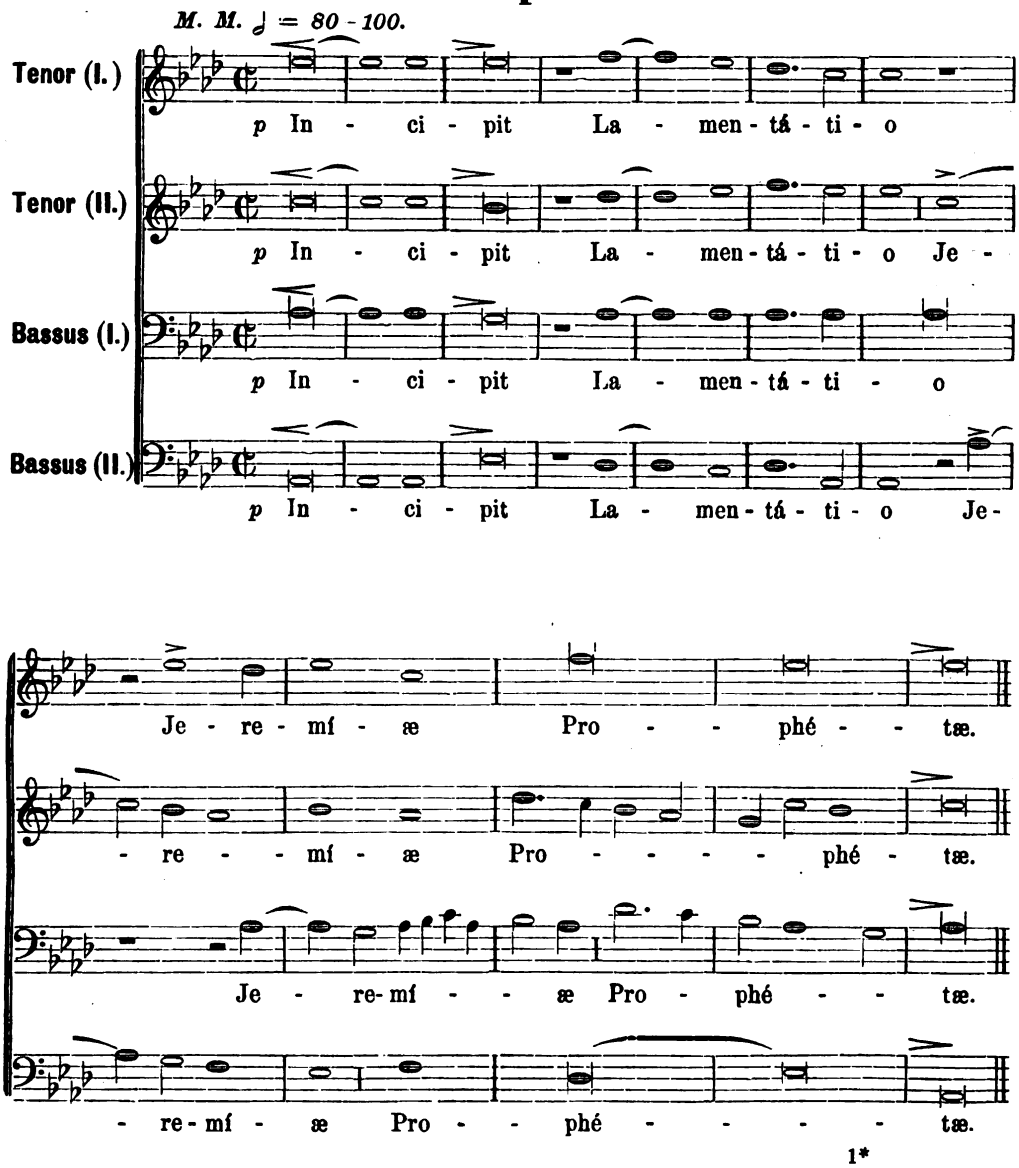
Quinque Lamentationes

Joannis Mariæ Nanini.

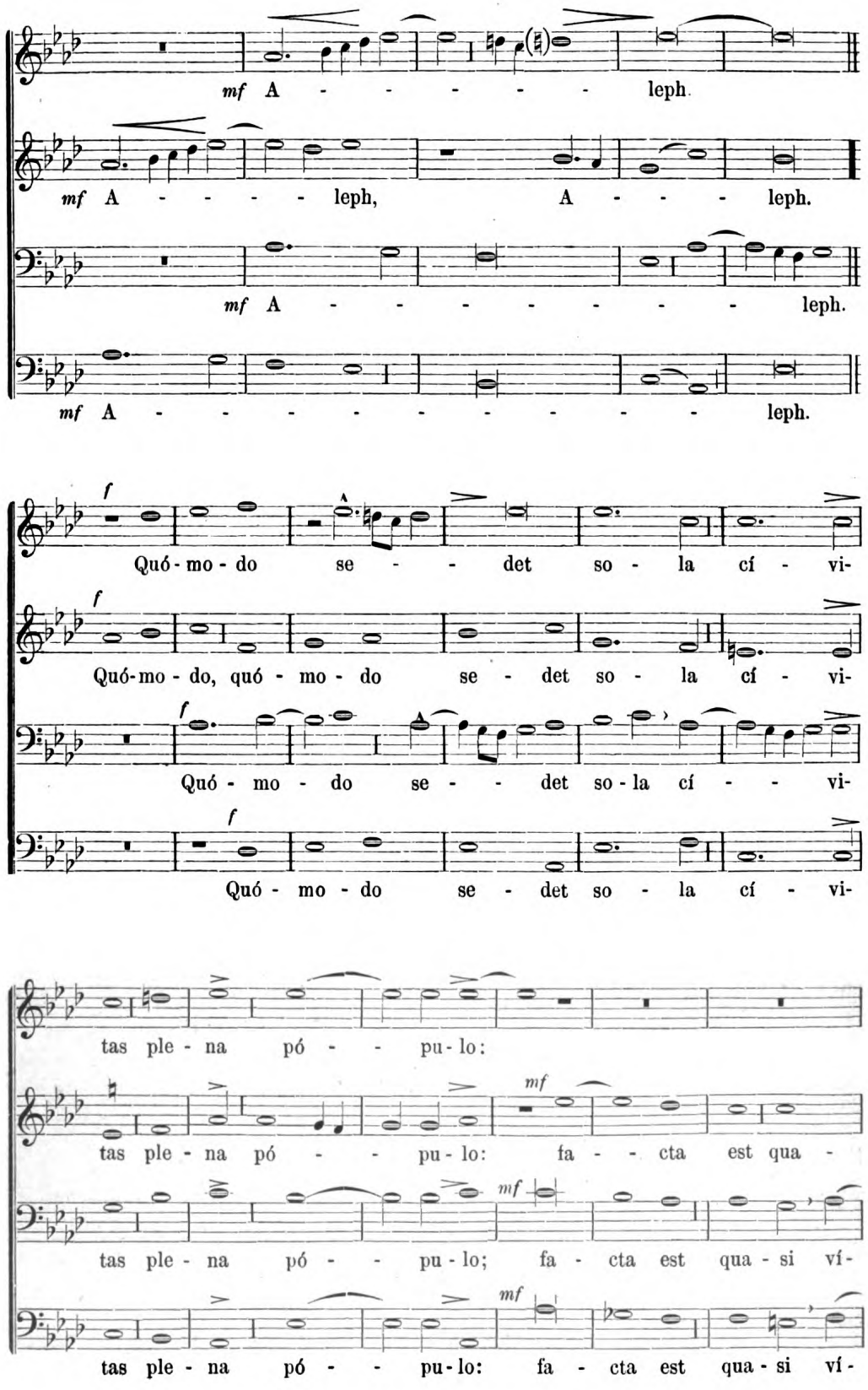
1. Feria V. in Cœna Domini.

Lectio prima.

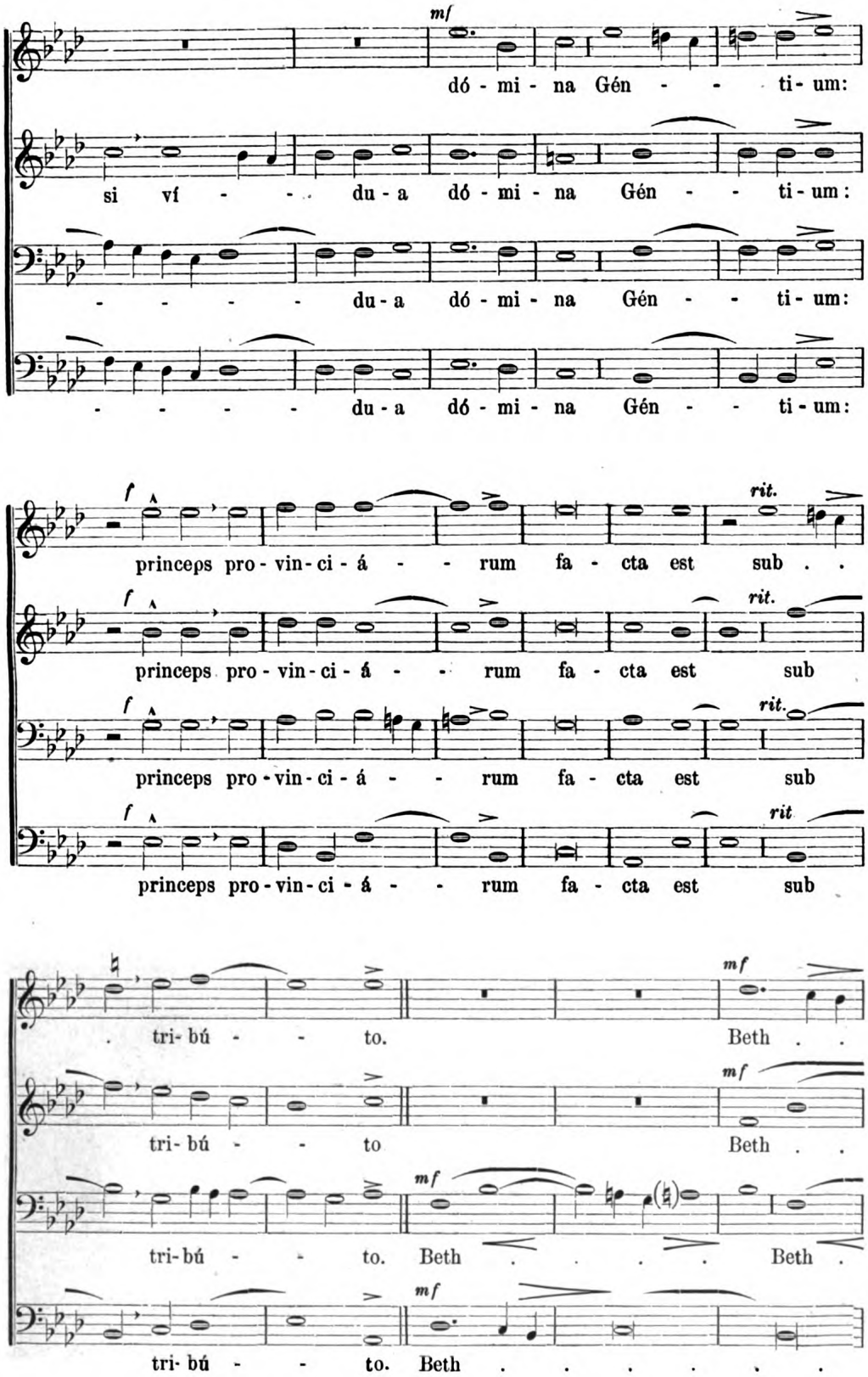
M. M. ♩ = 80 - 100.



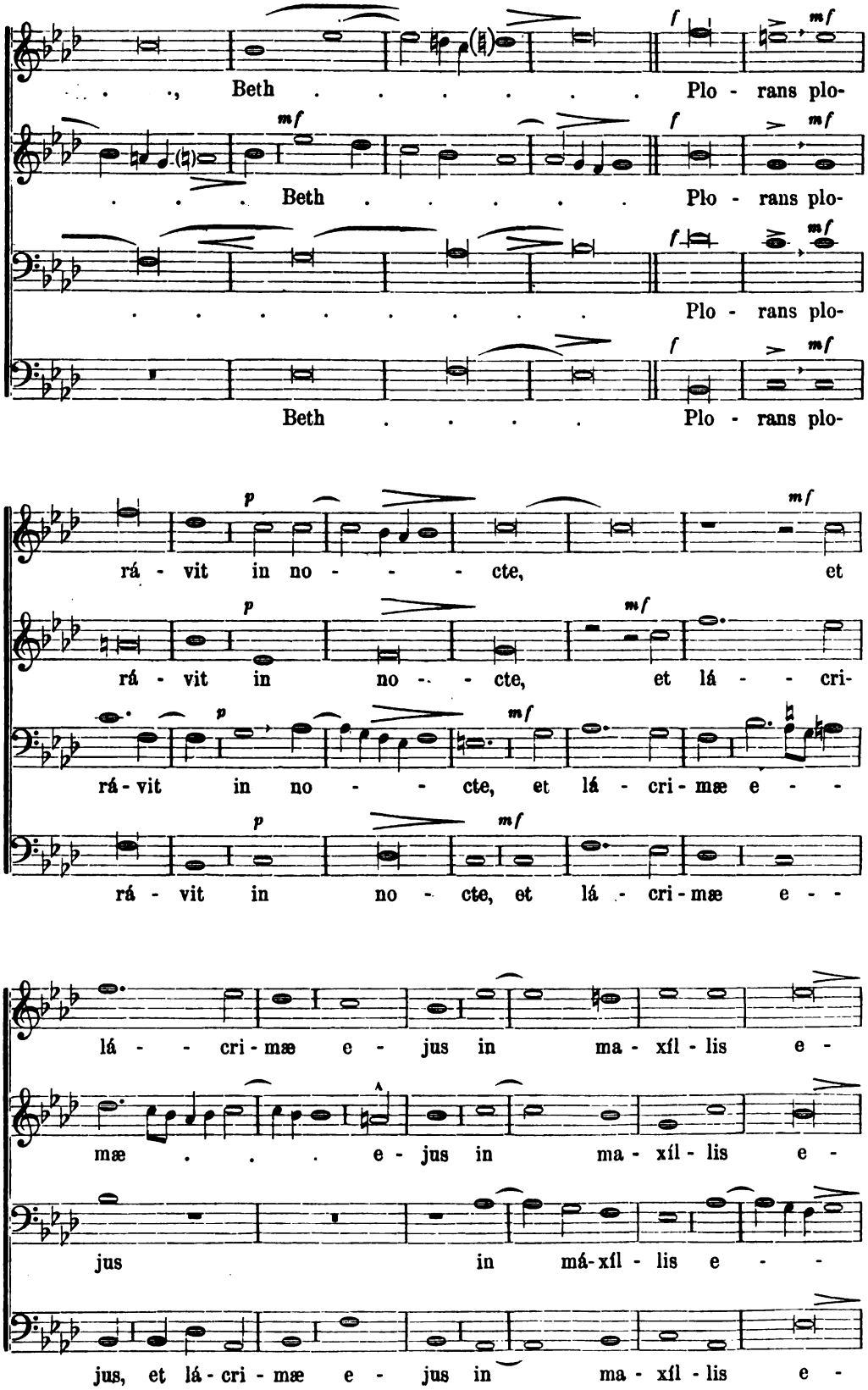
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



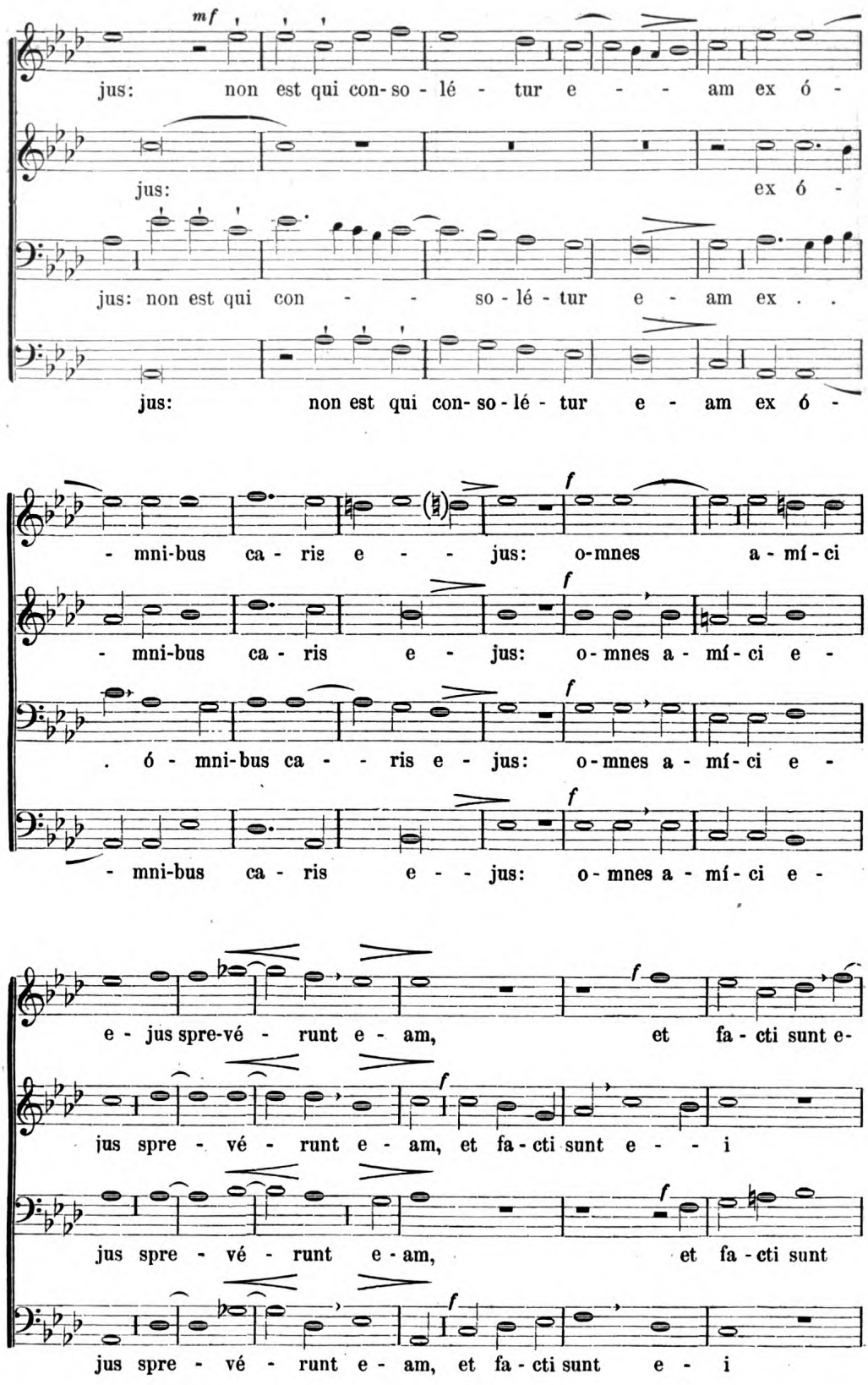
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



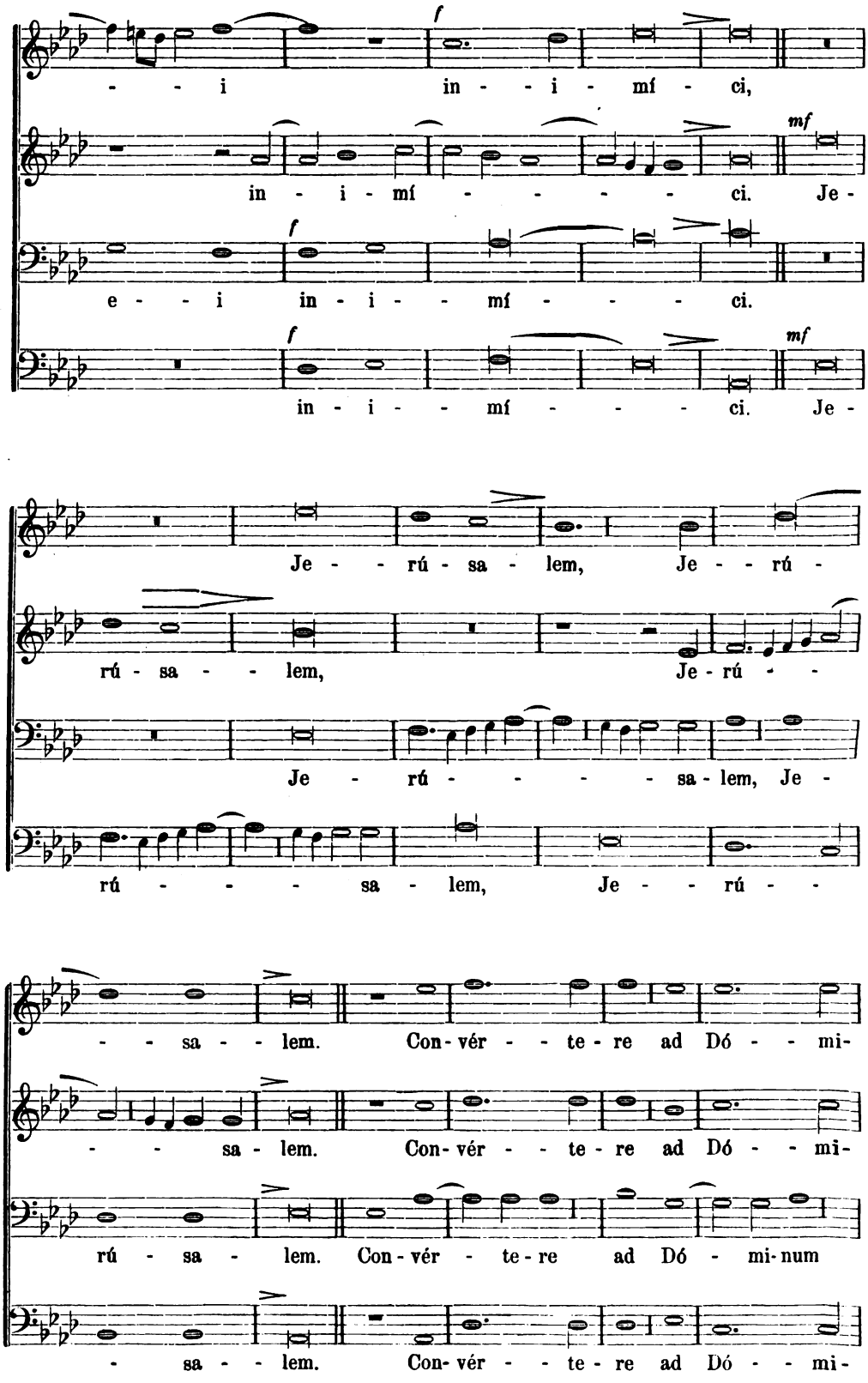
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



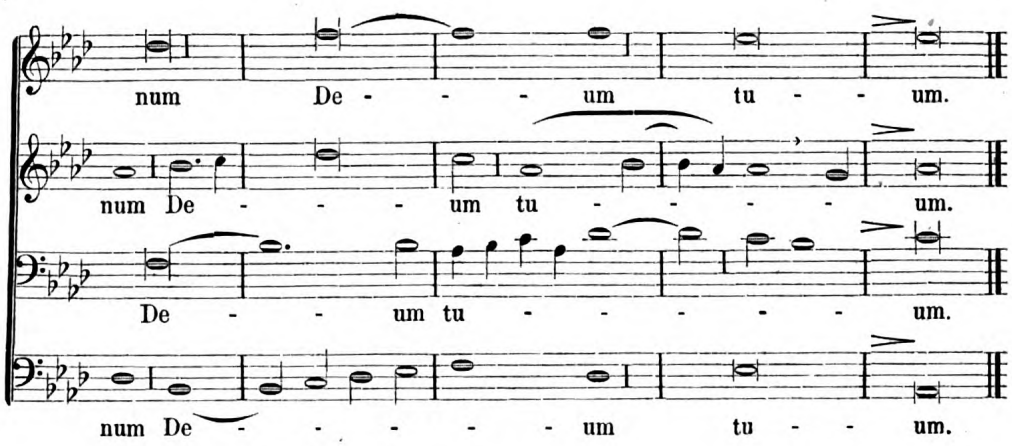
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

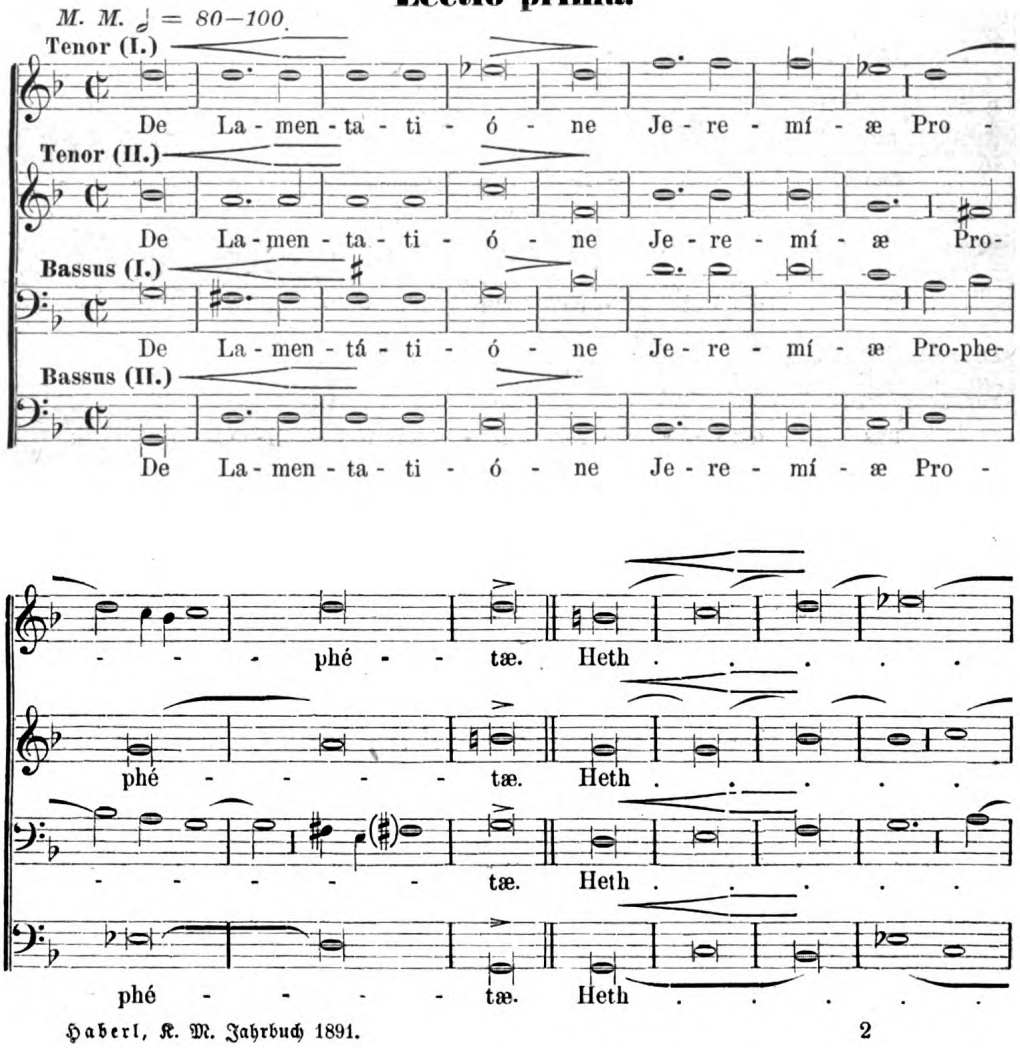


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

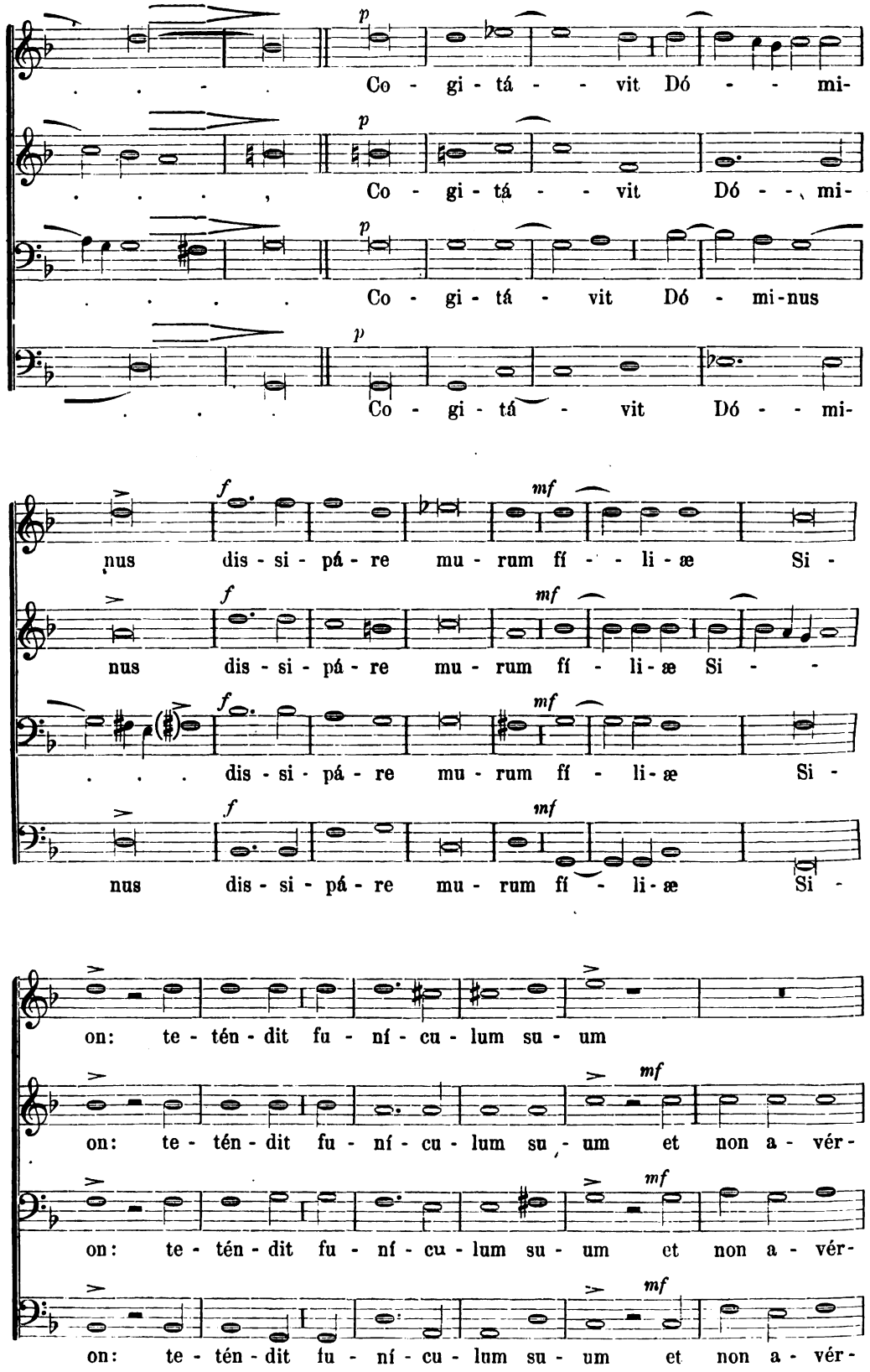


2. Feria VI. in Parasceve.

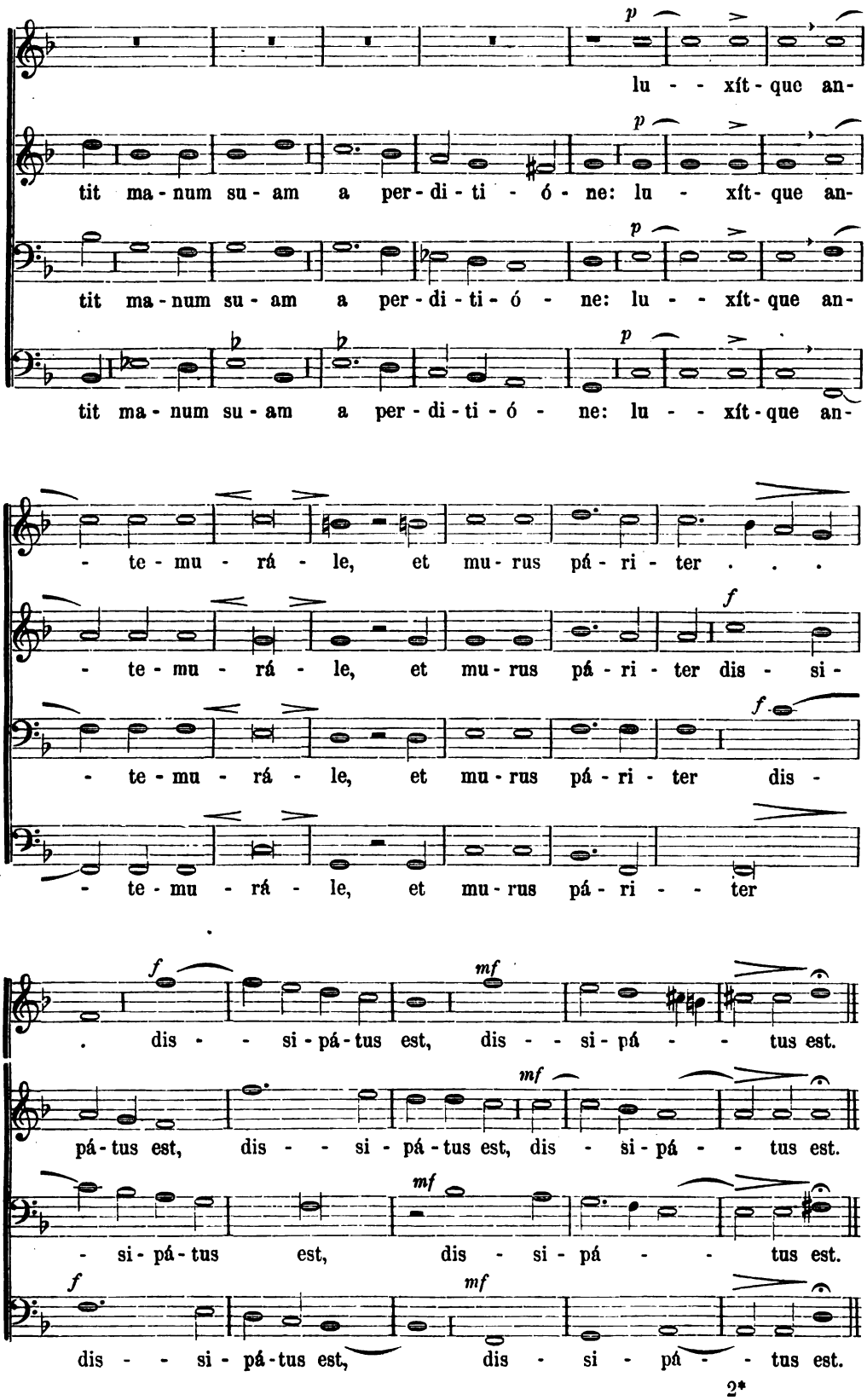
Lectio prima.



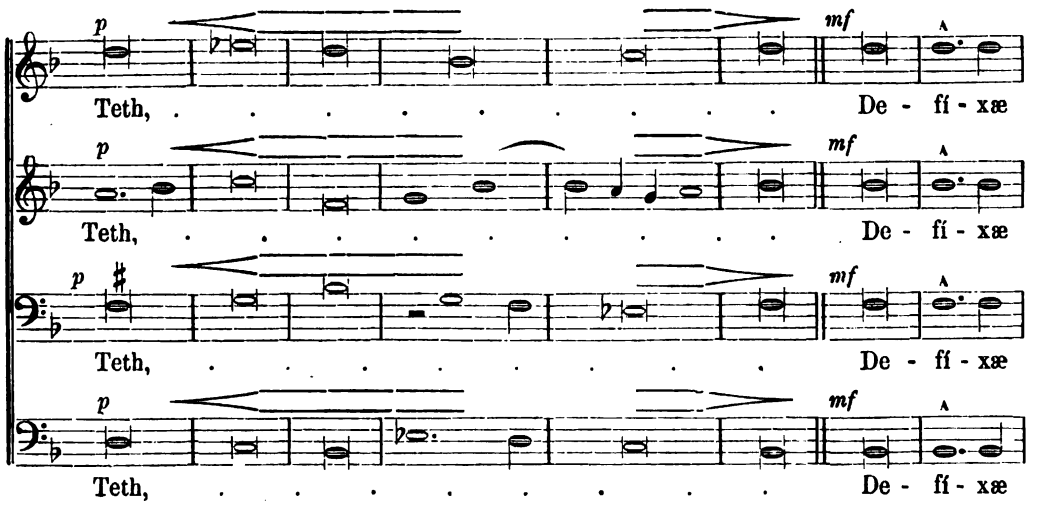
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

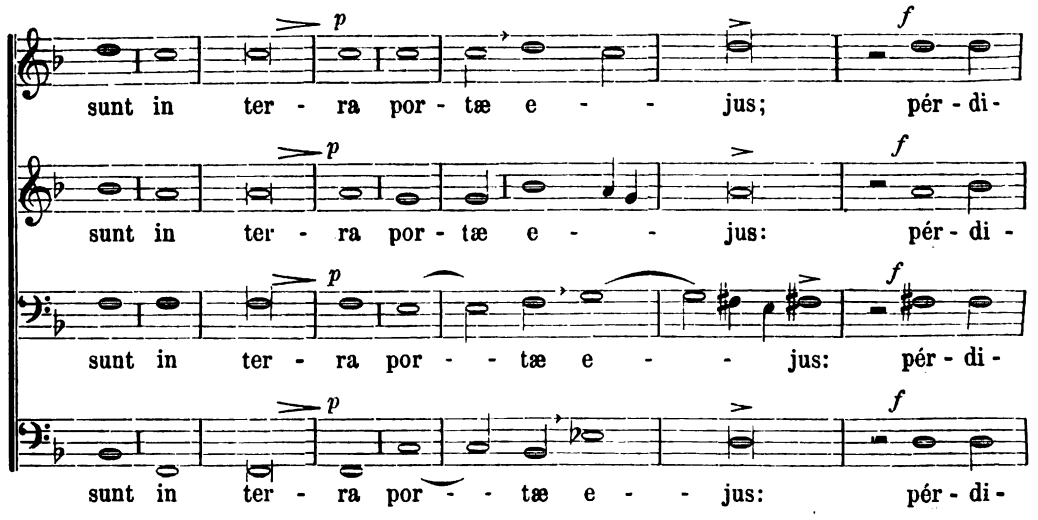


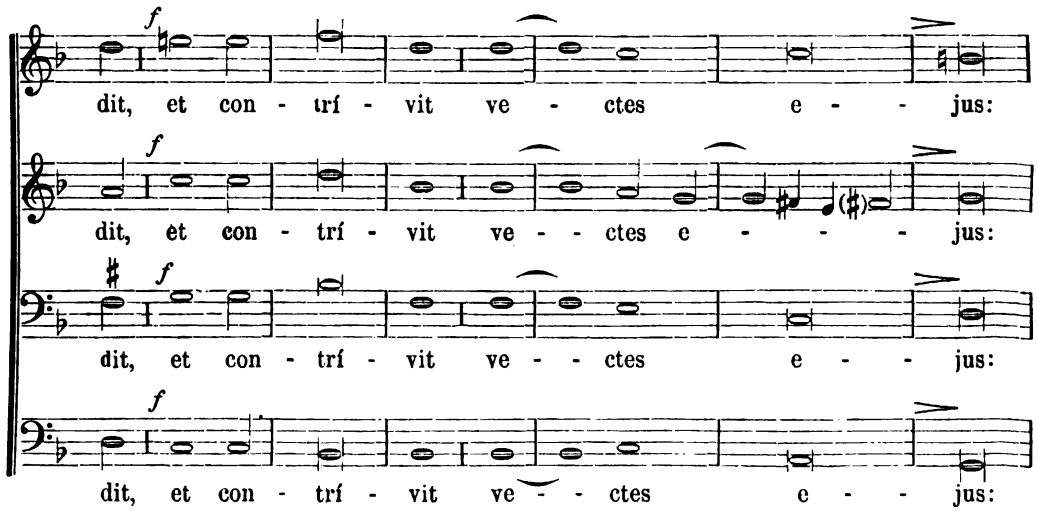
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



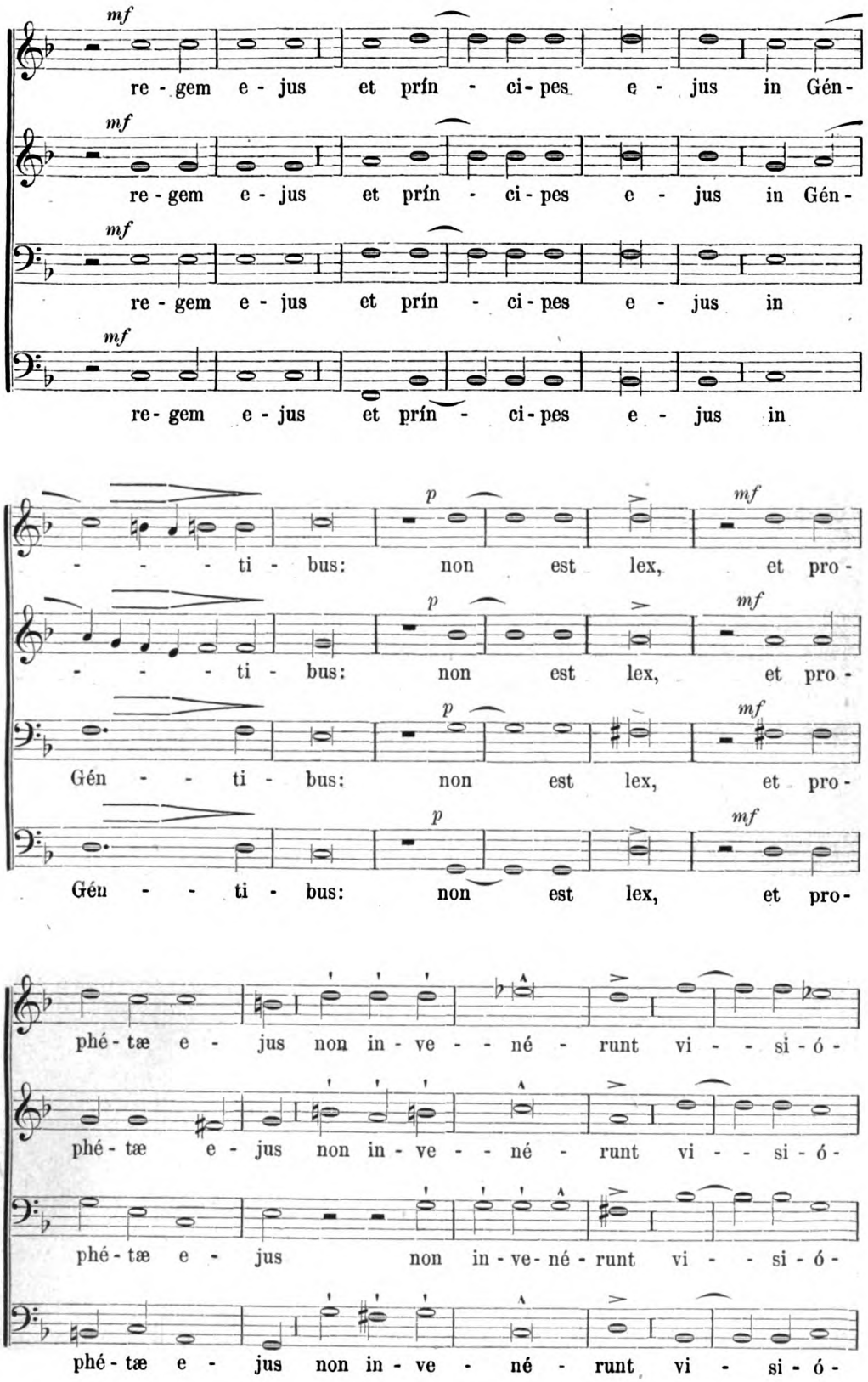
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



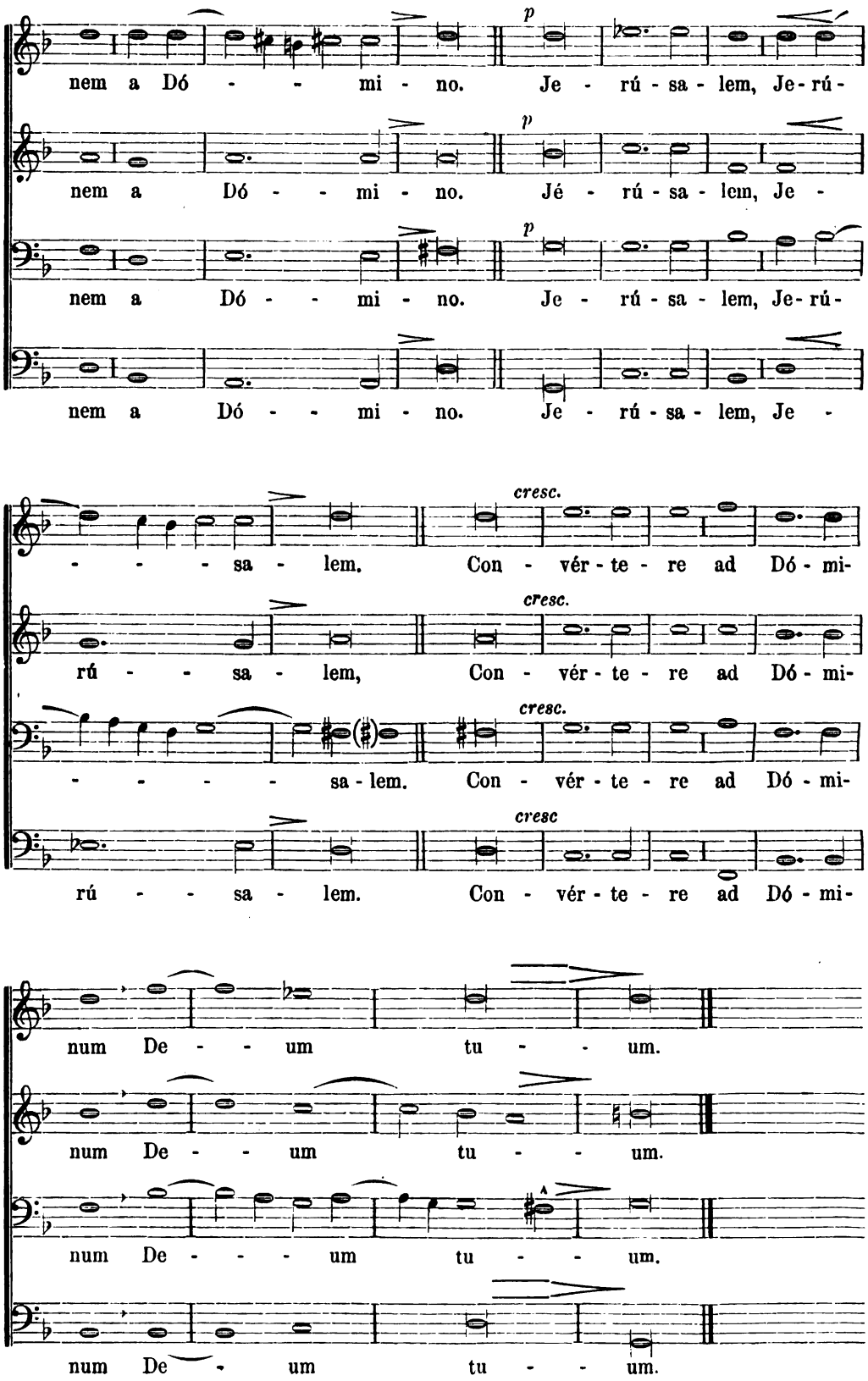




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



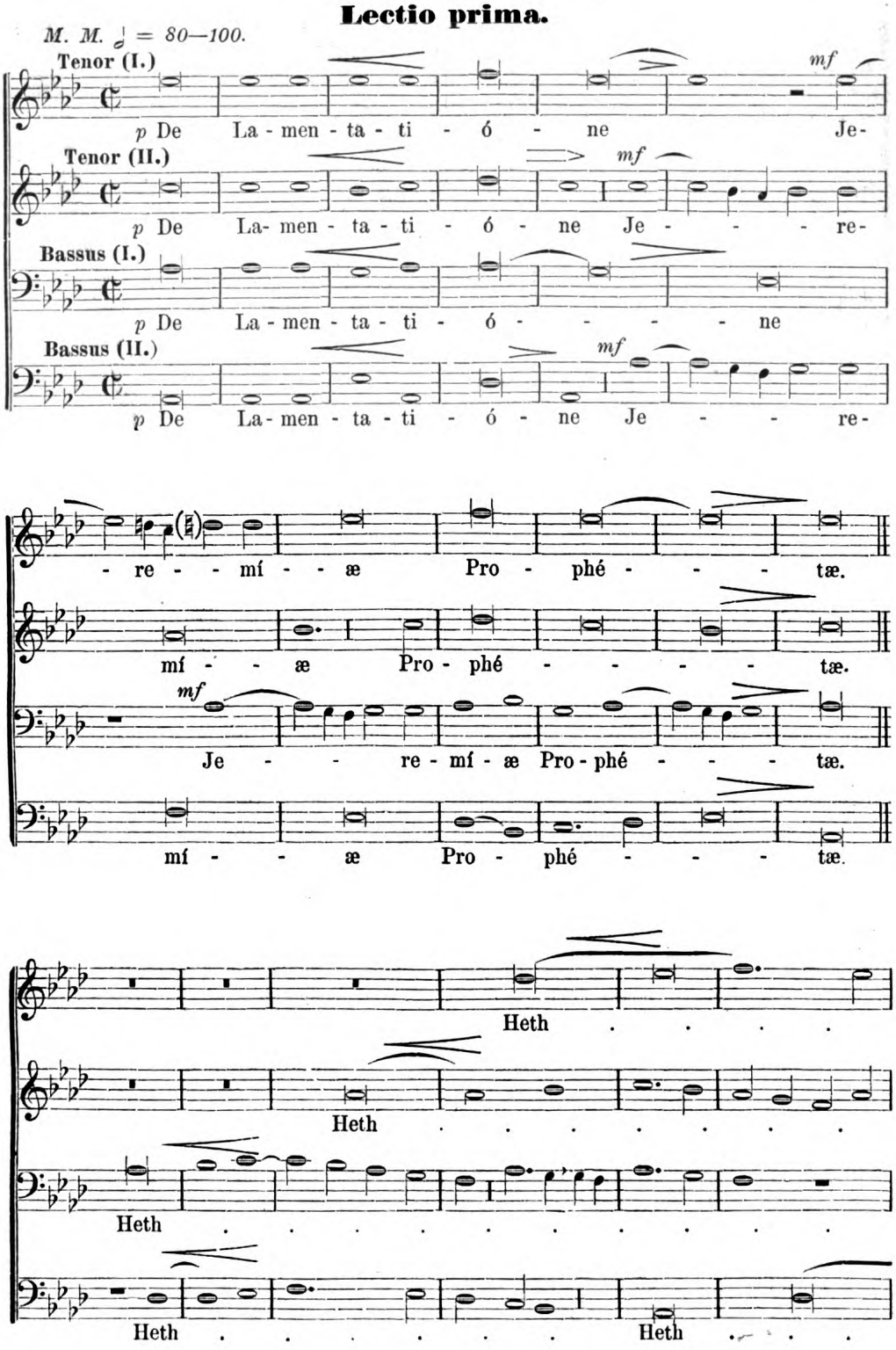
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



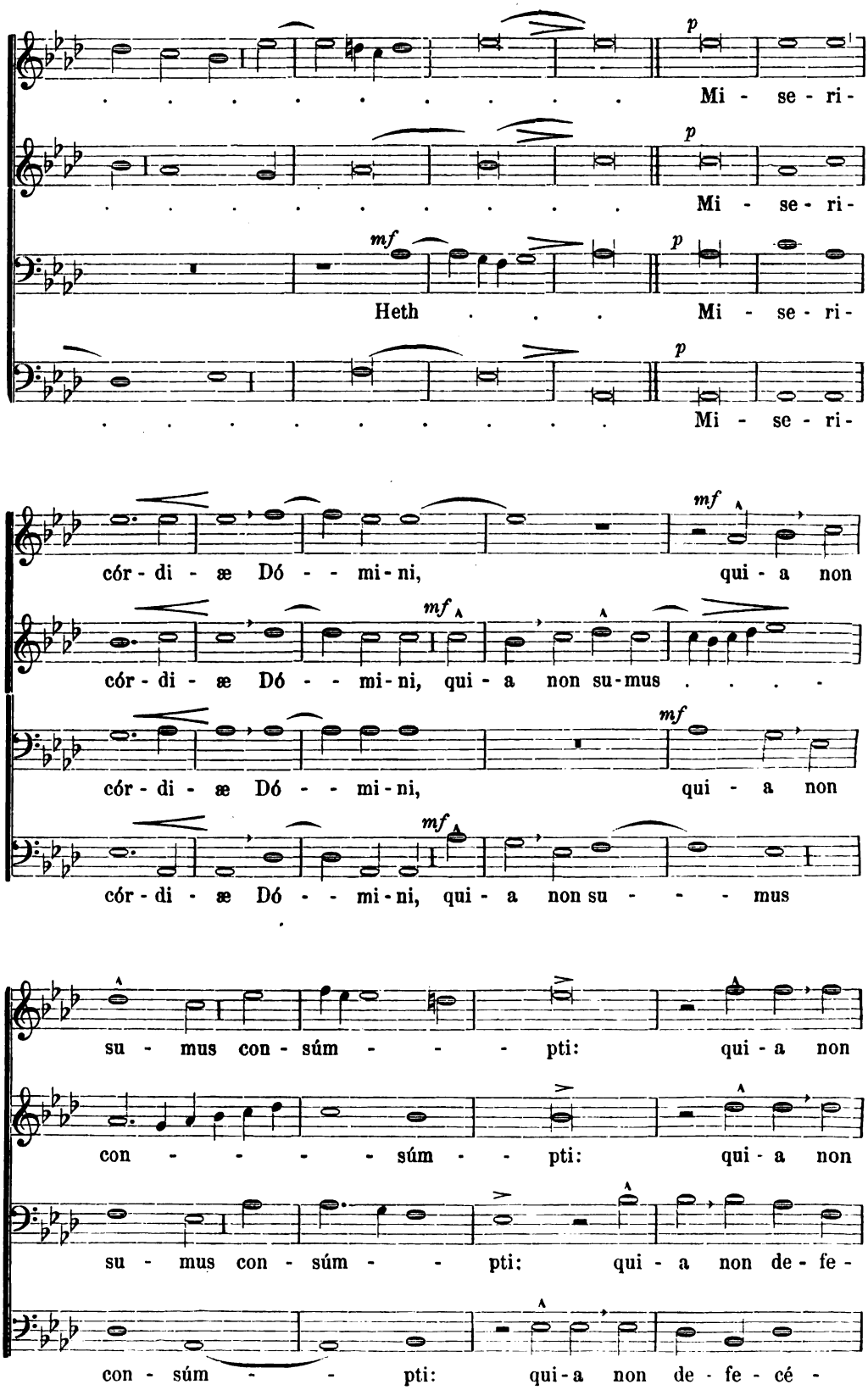
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3. Sabbato sancto.

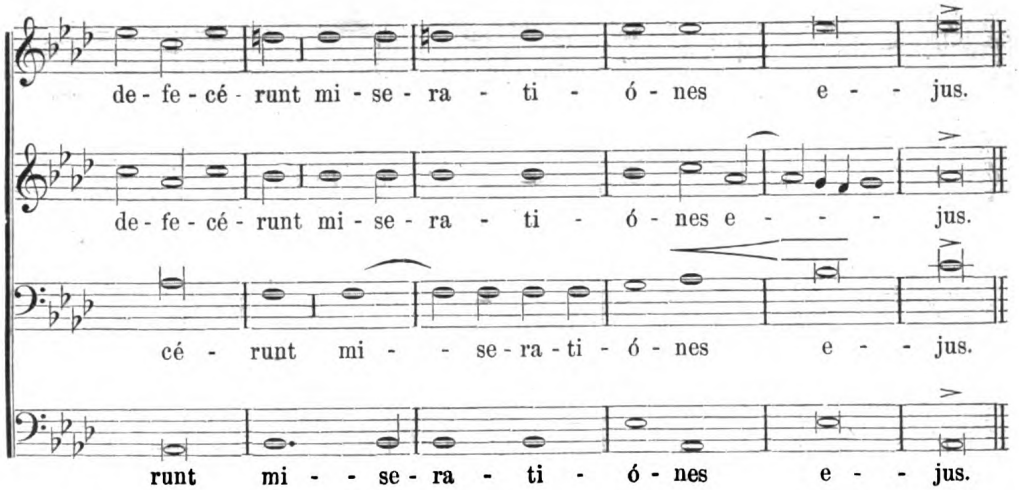
Lectio prima.

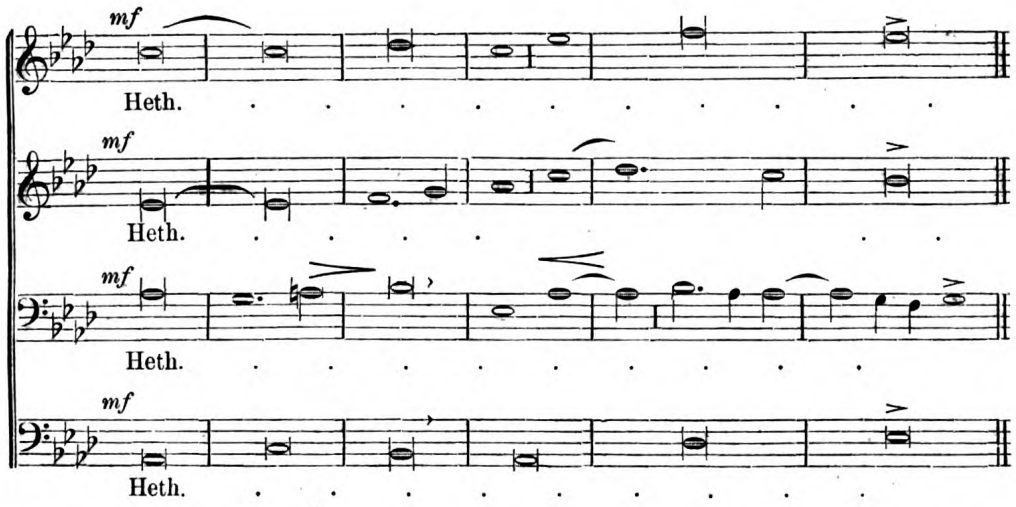


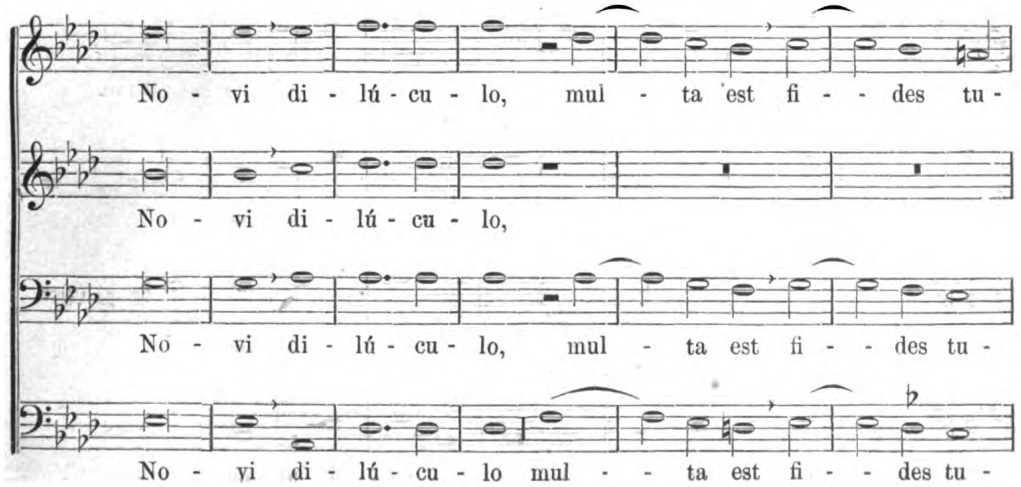
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



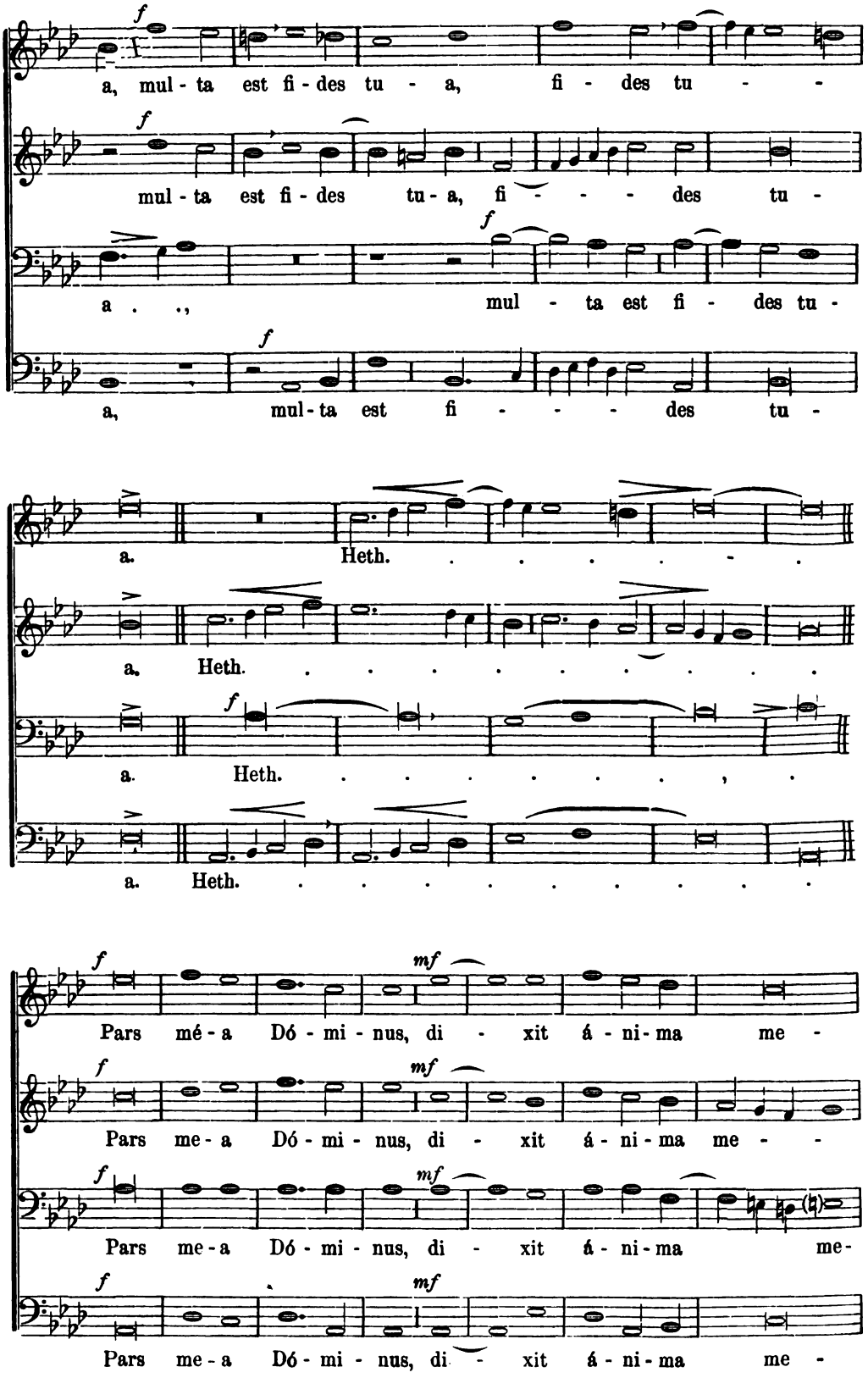
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



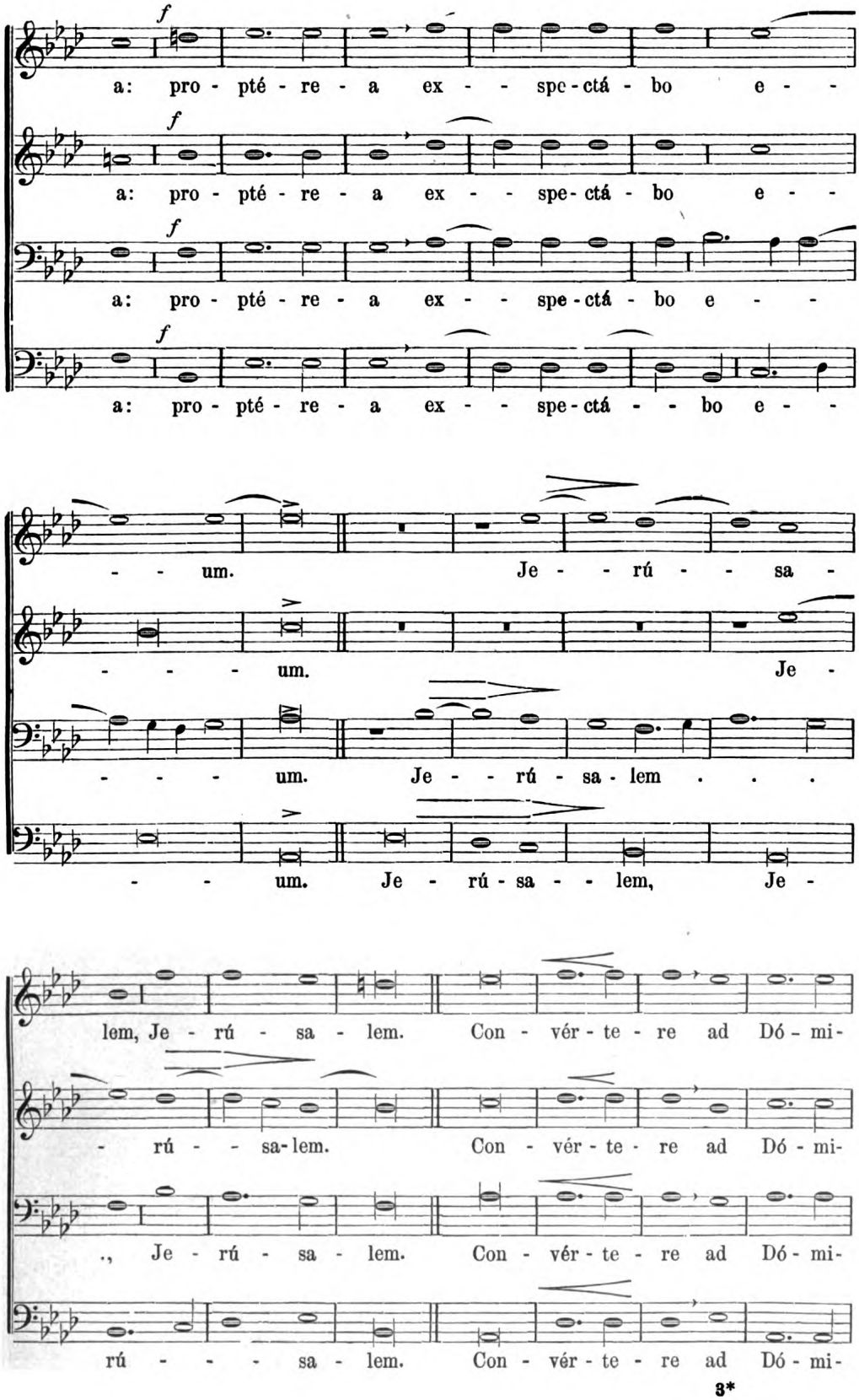




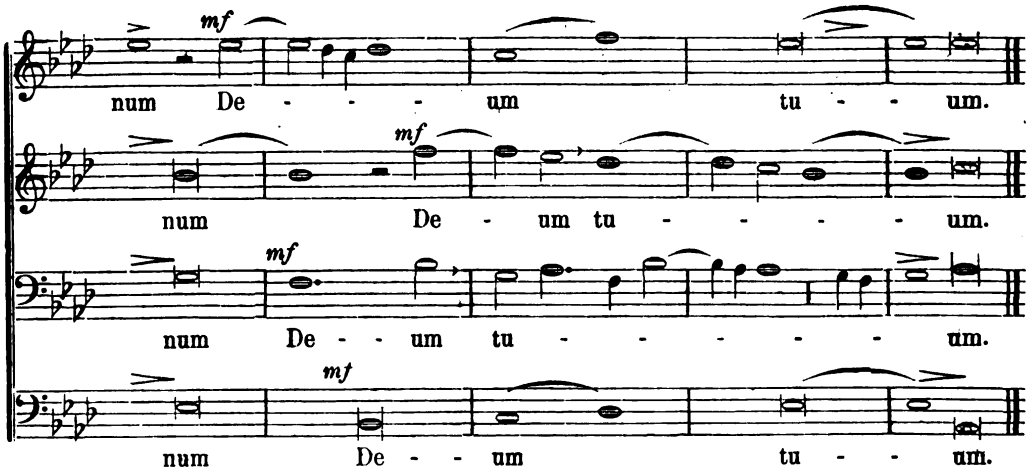
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



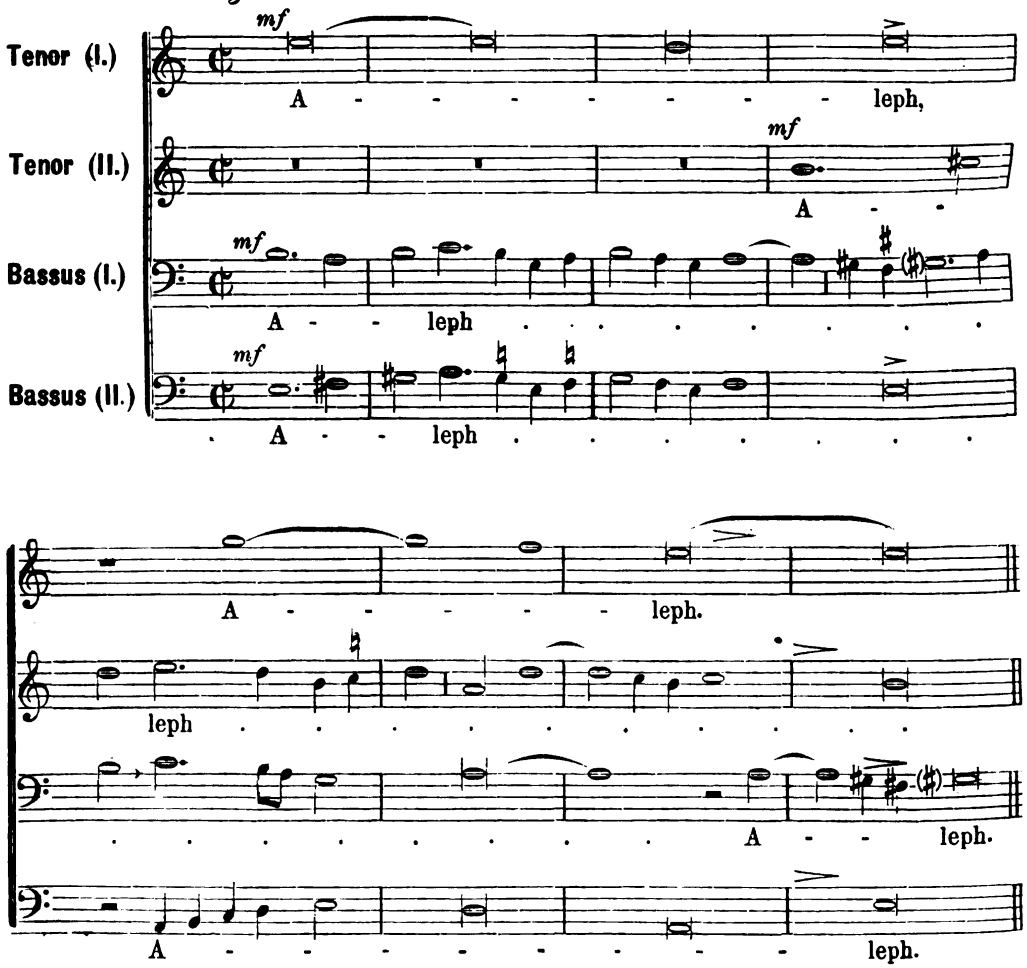
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



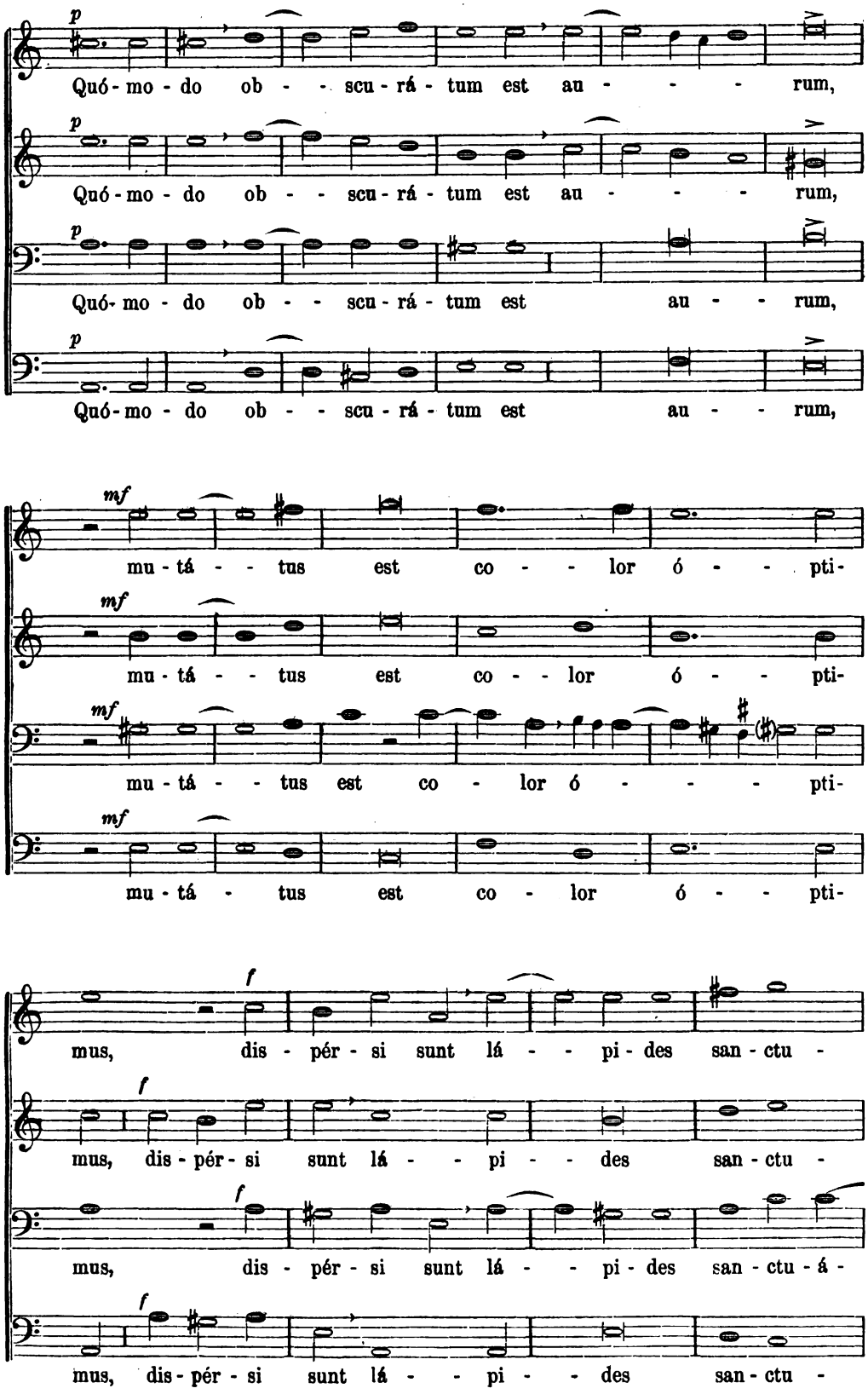
4. Sabbato sancto.

Lectio secunda.

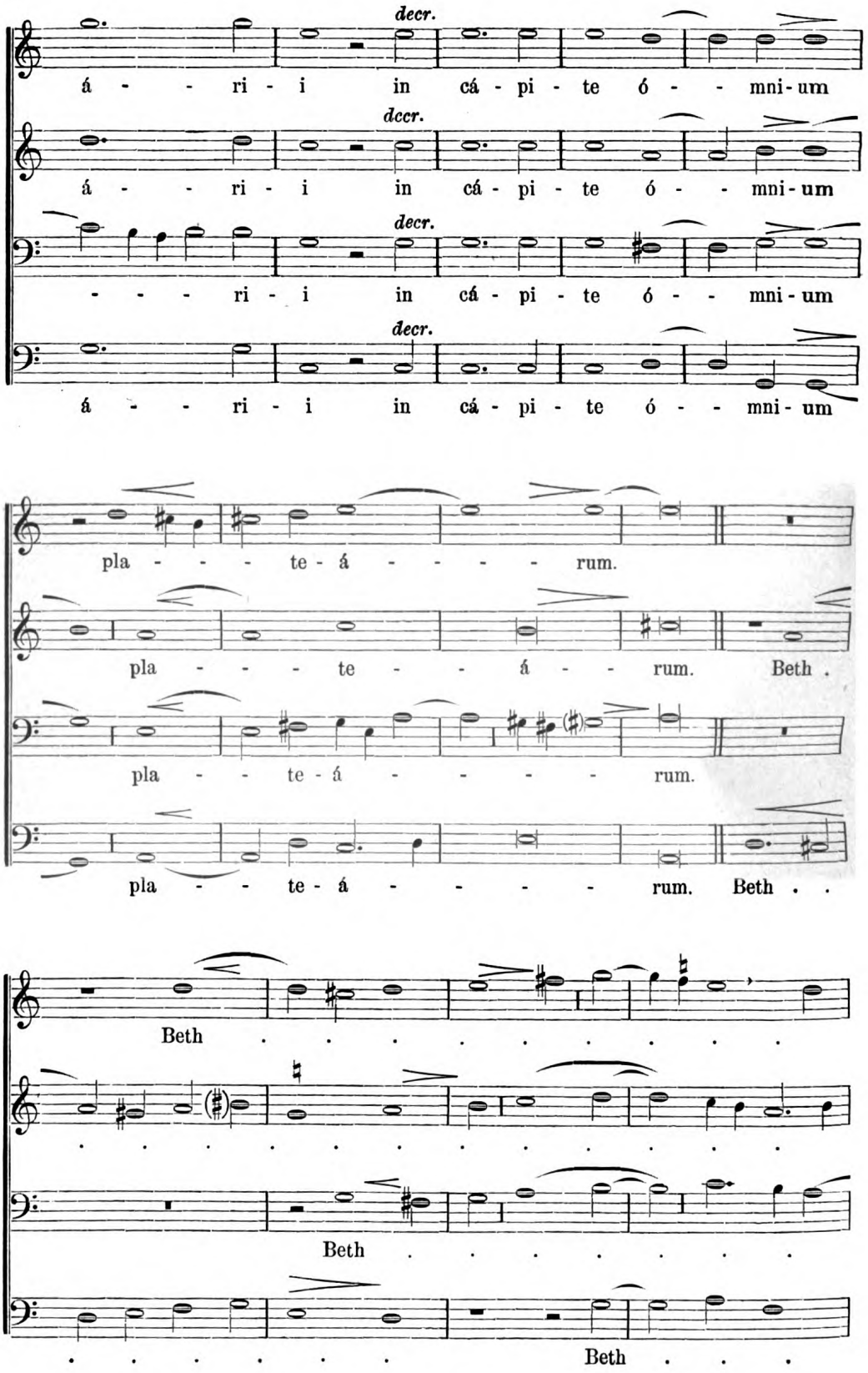
M. M. 𝅗𝅥 = 90–110.



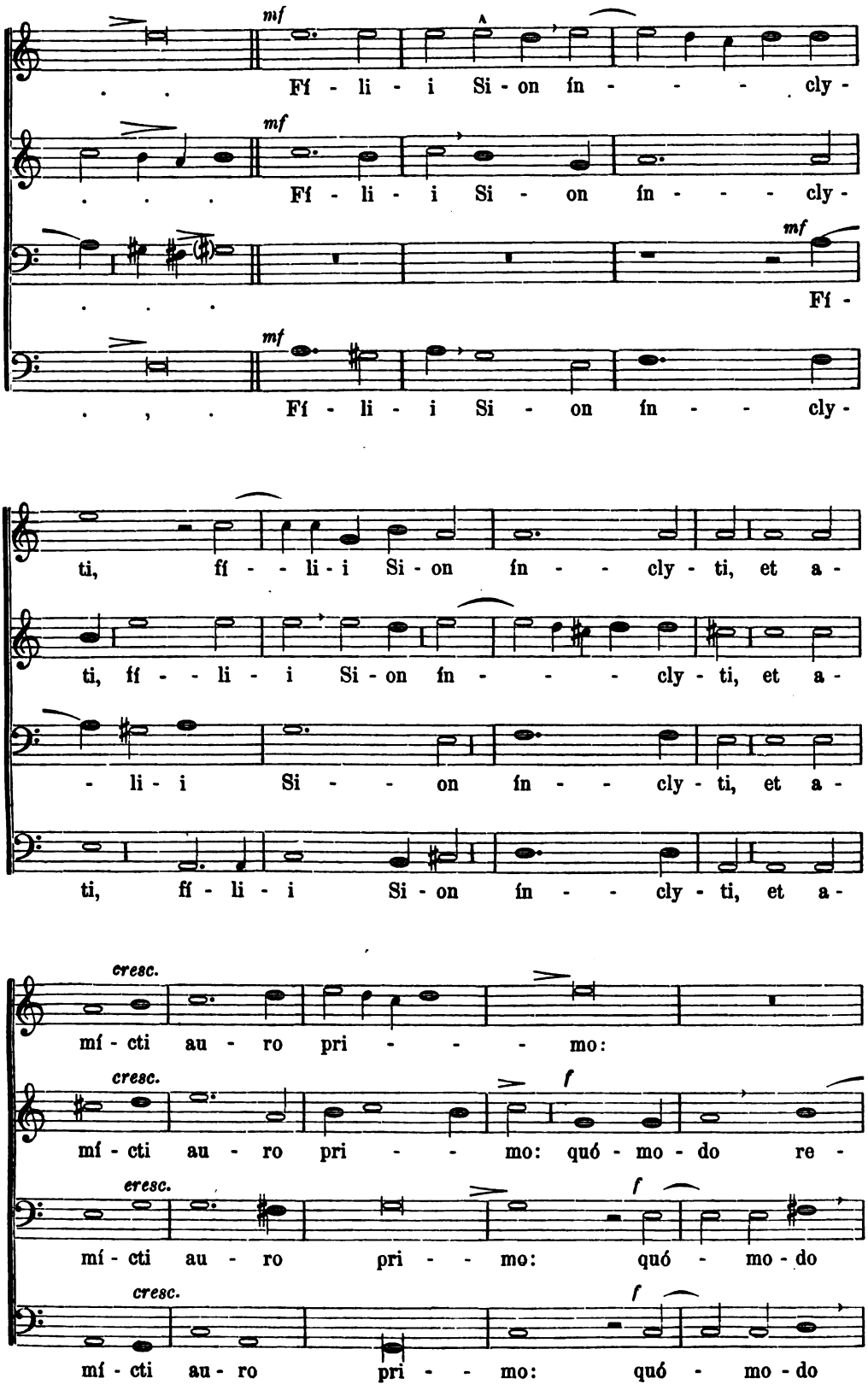
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



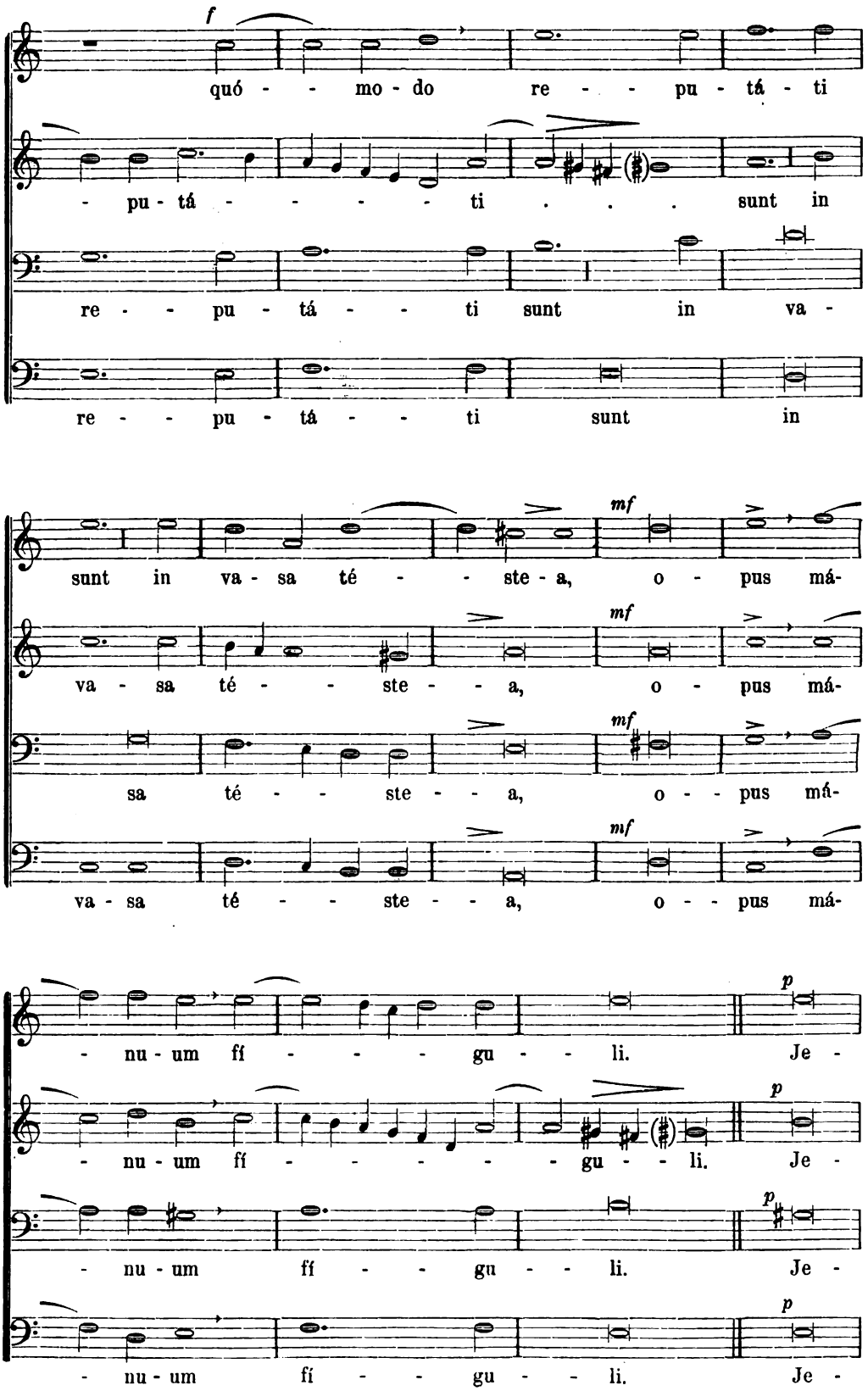
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



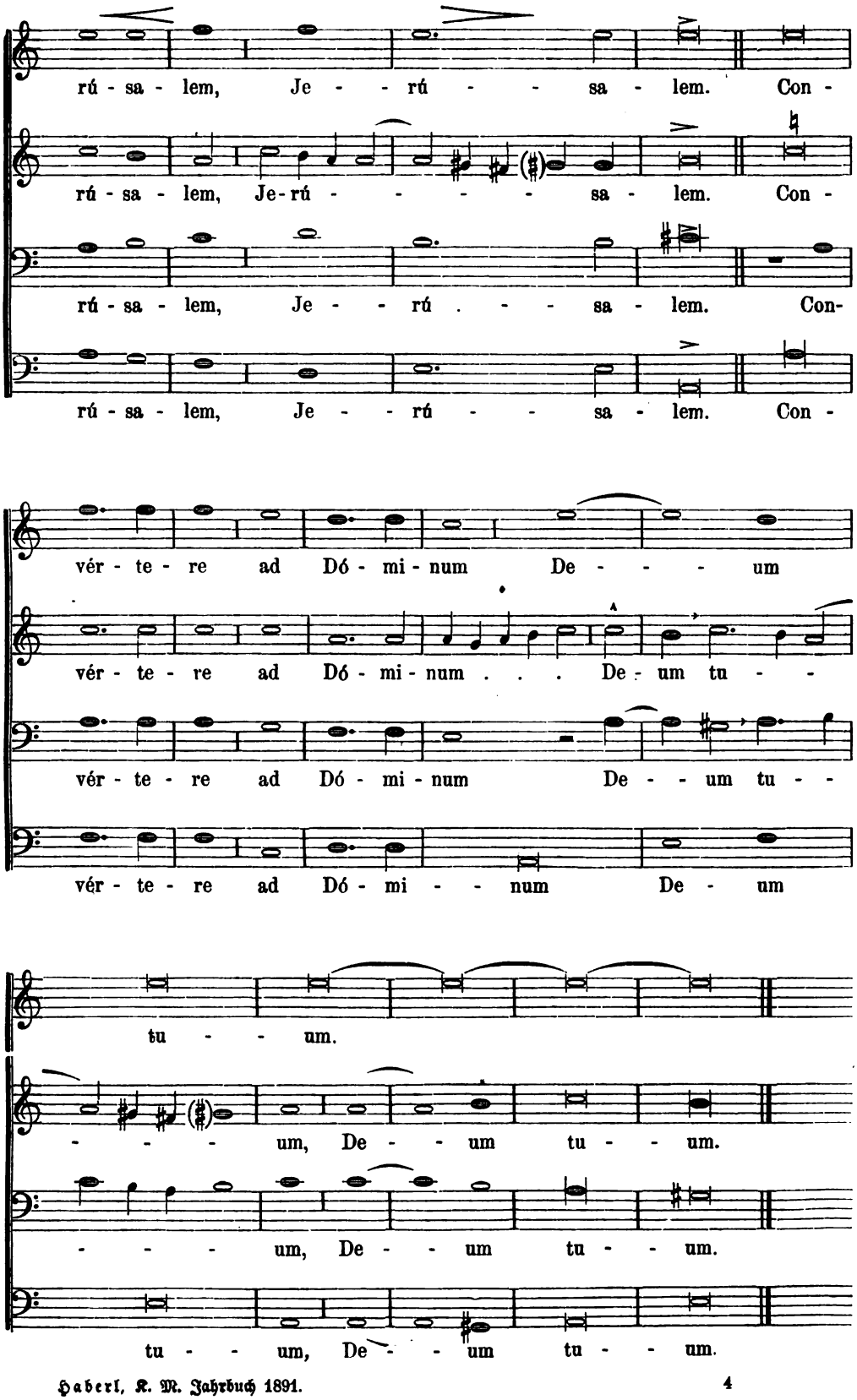
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

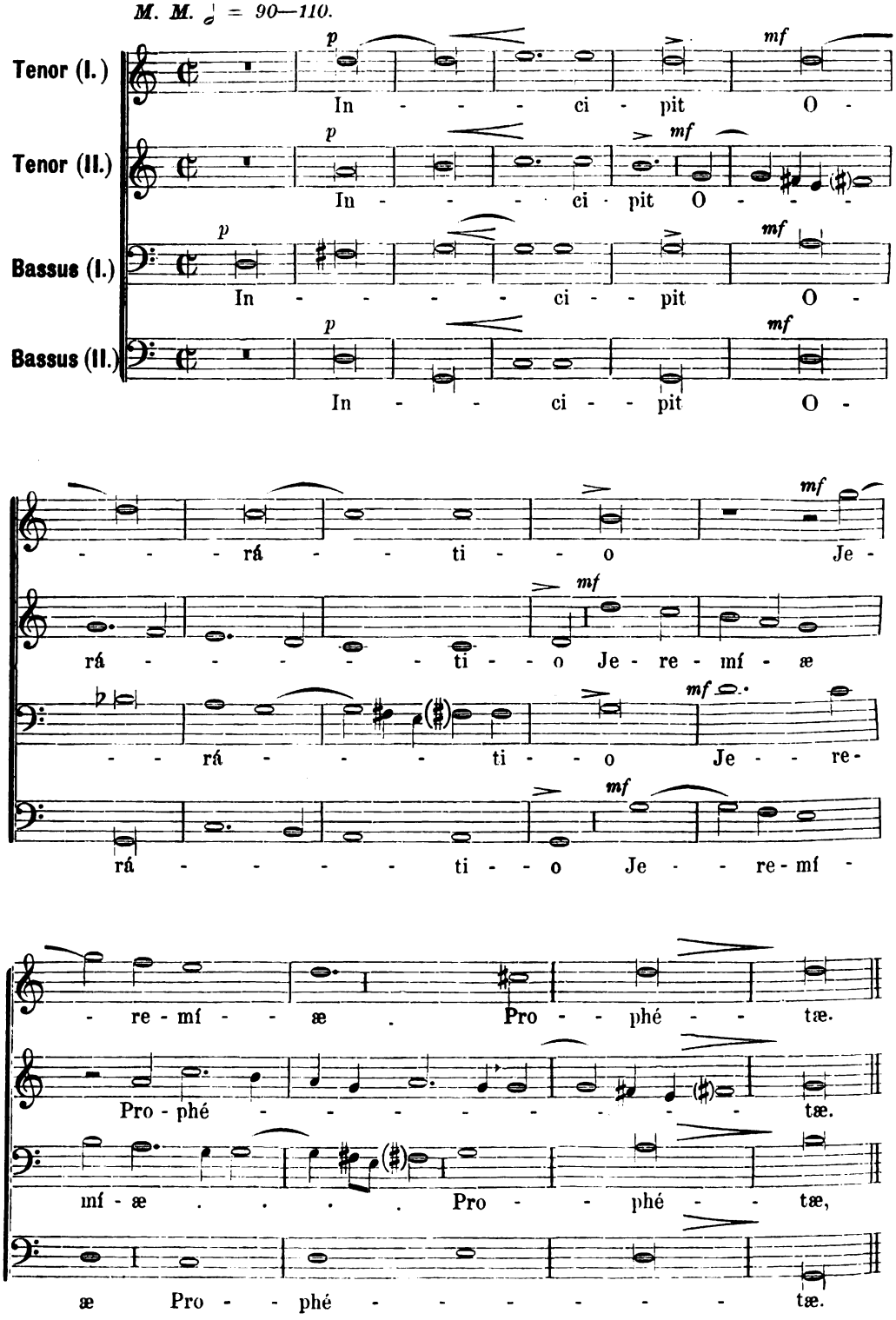


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

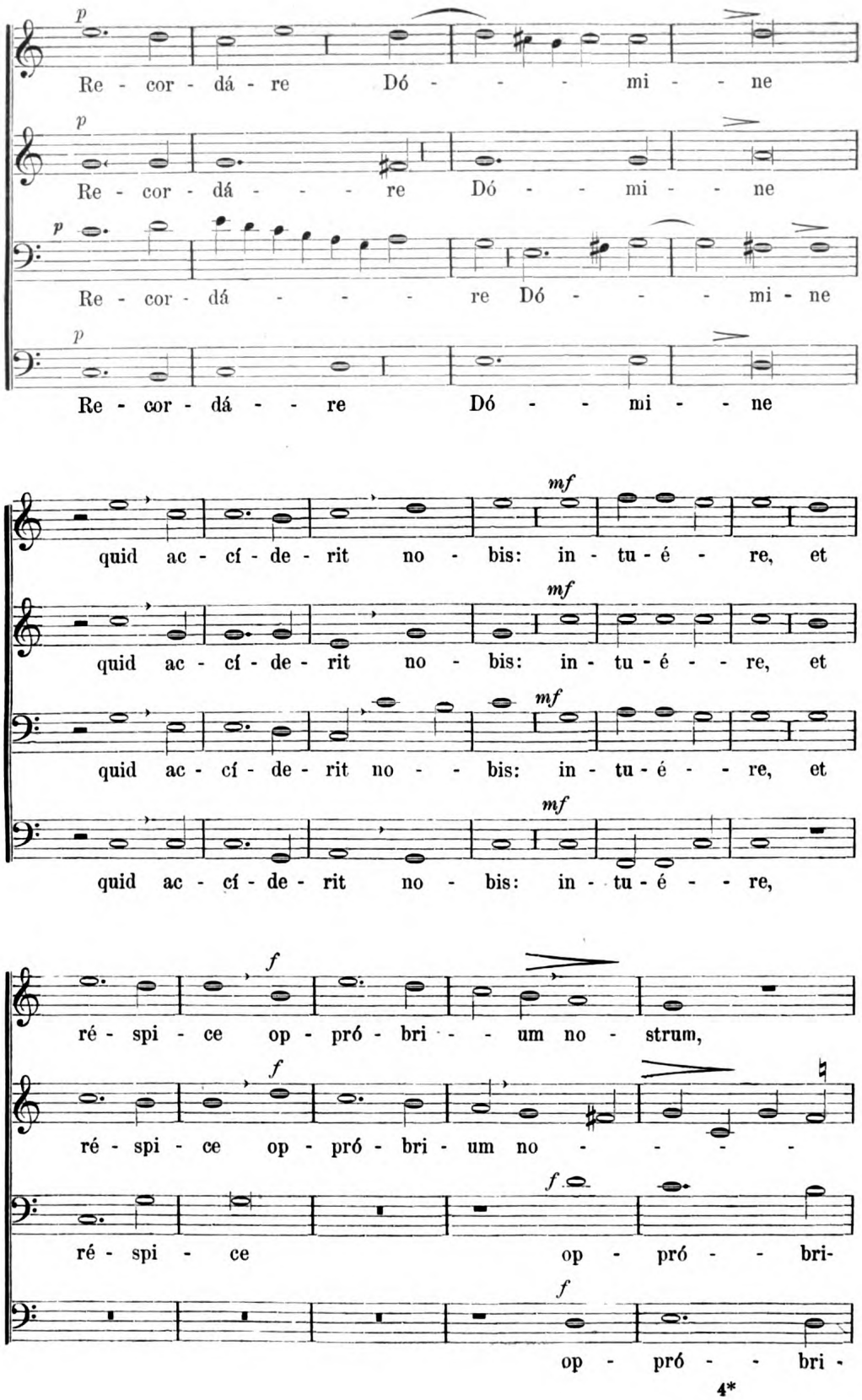
5. Sabbato sancto.

Lectio tertia.

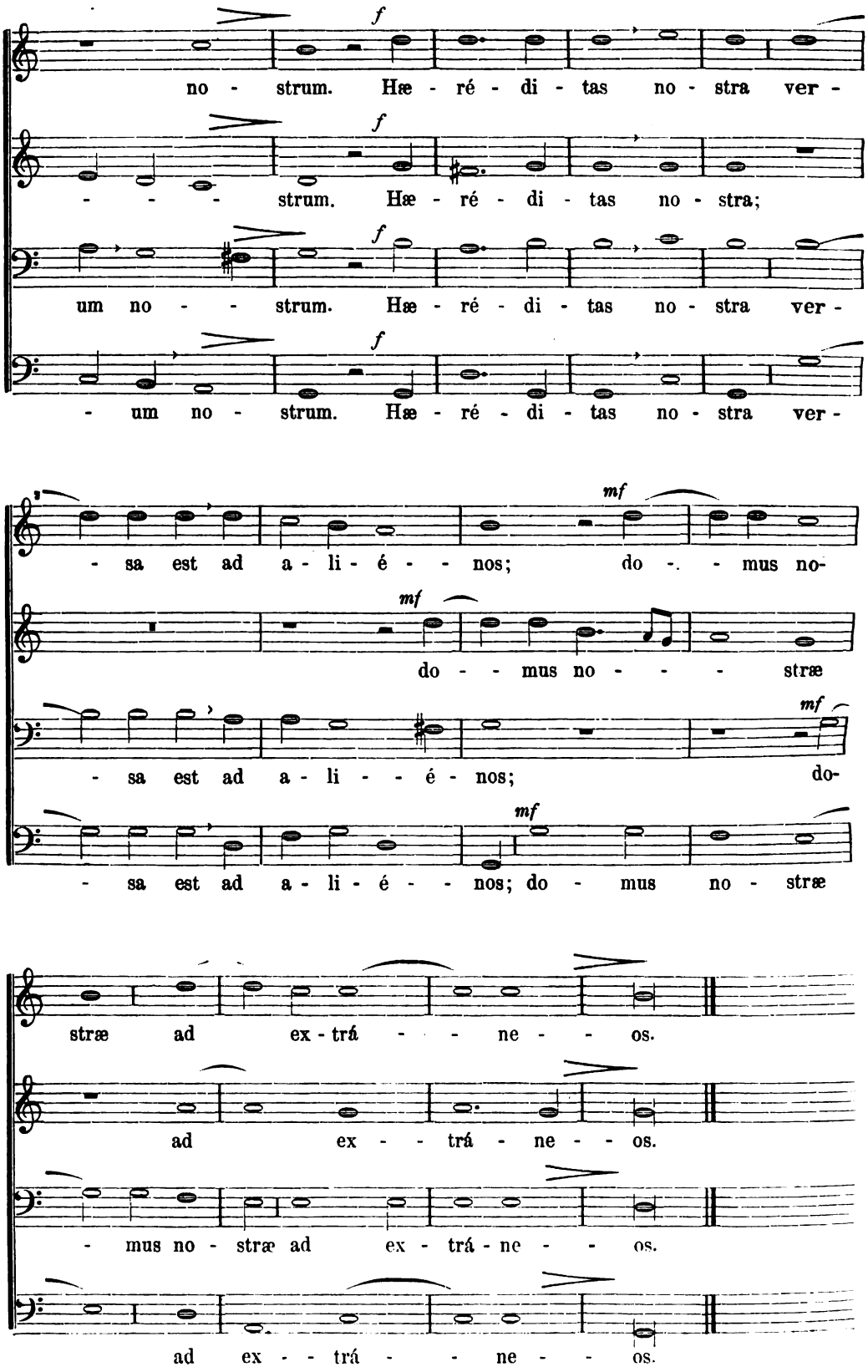
M. M. ♩ = 90—110.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:03 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

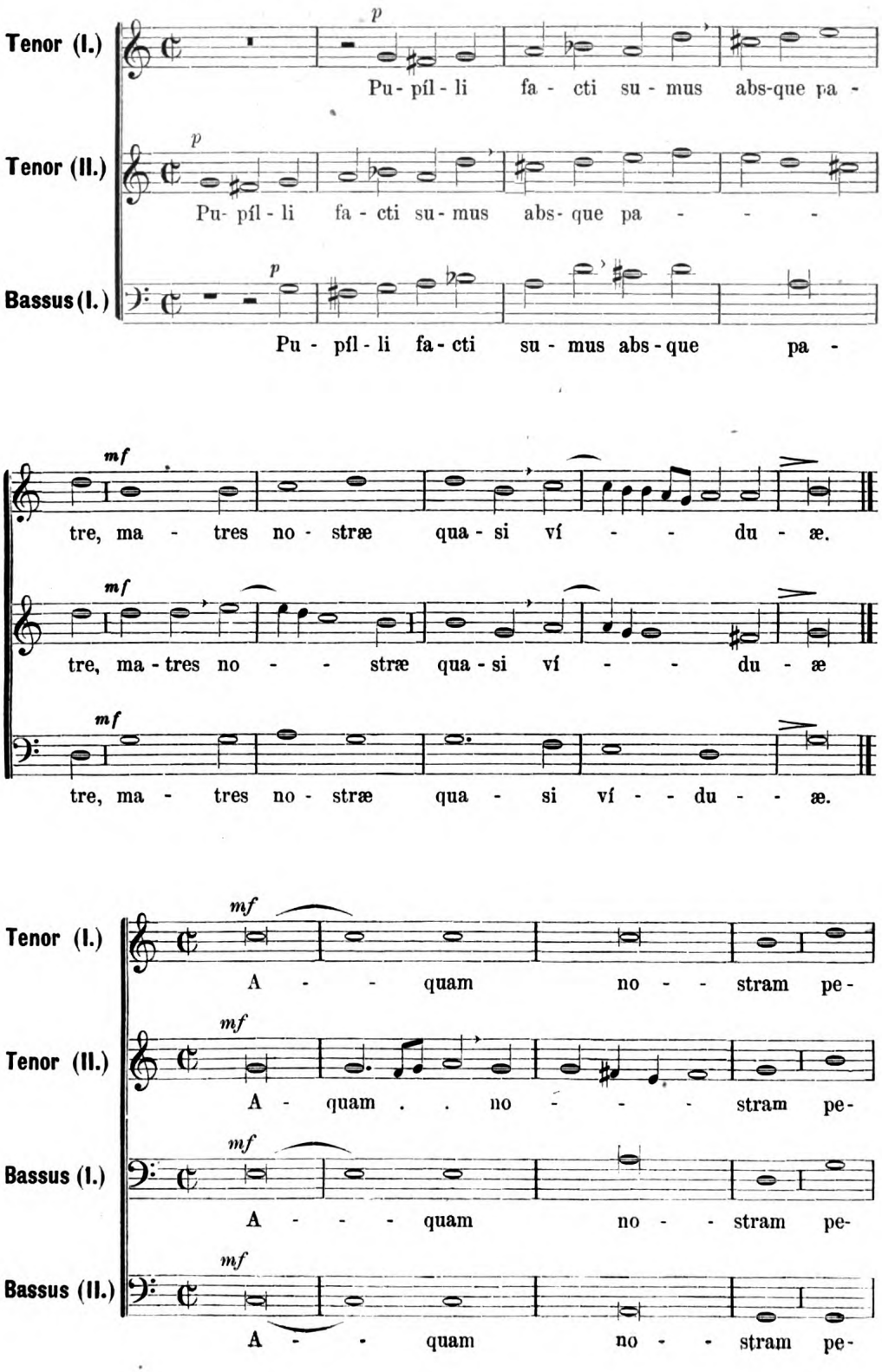


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

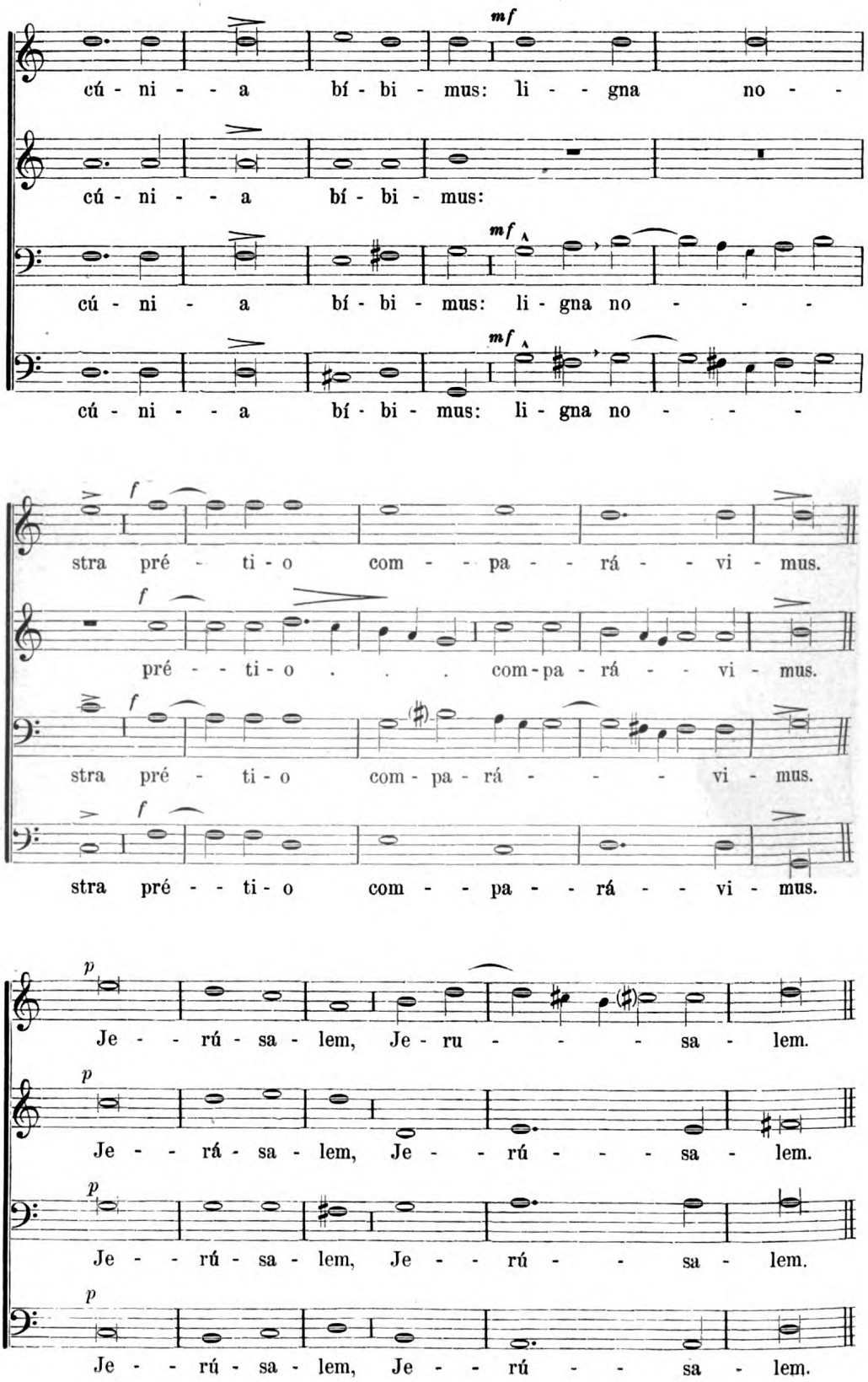


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

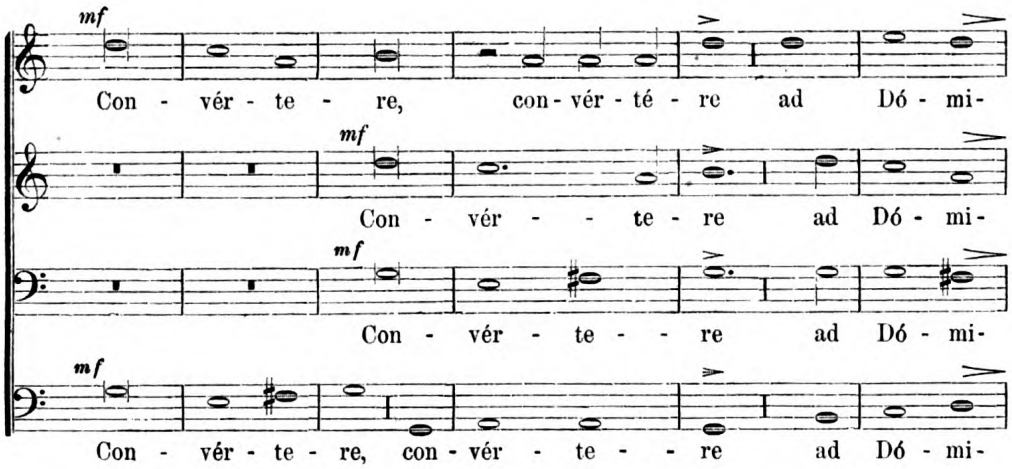
Trium vocum.

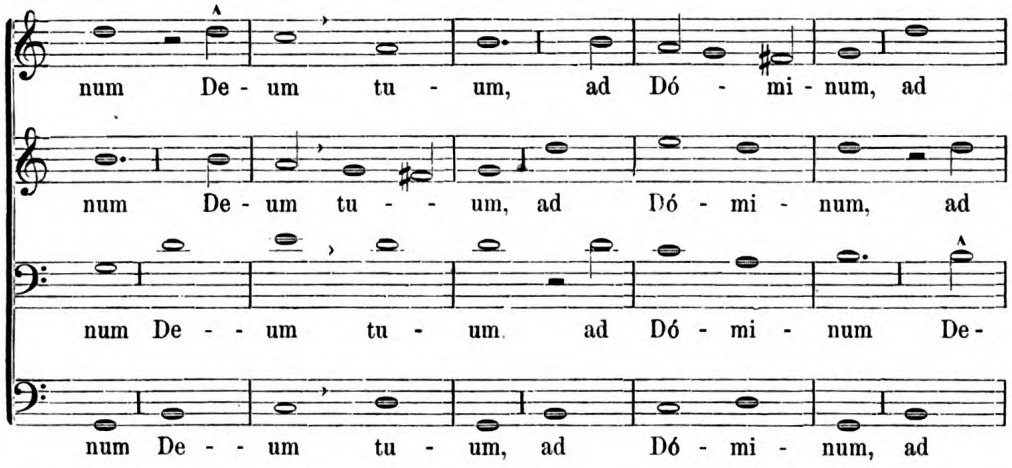


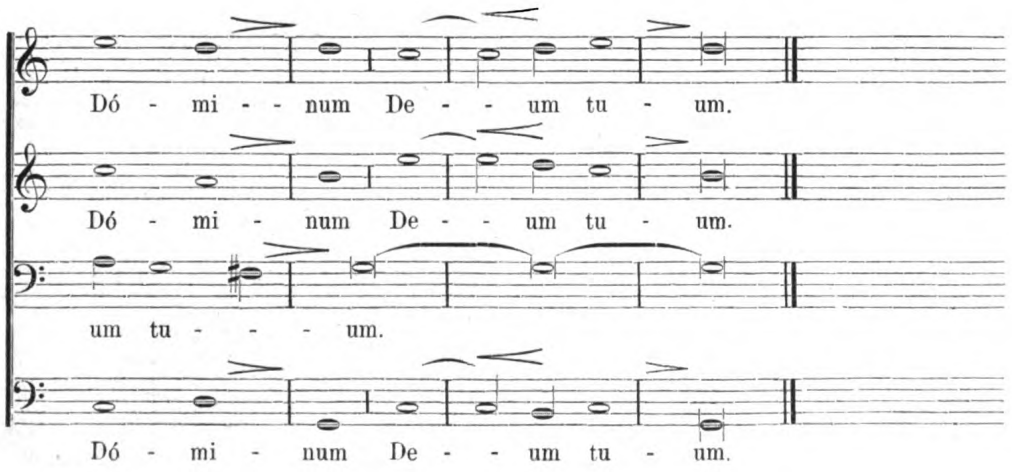
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google







Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

I. Abhandlungen und Aufsätze.

Die alten Musiktheoretiker.

II. Abtheilung.

Der mehrstimmige Gesang (Polyphonie).

Nachdem in früher erschienenen Artikeln die Lehre der alten Musiktheoretiker in Bezug auf den einstimmigen Gesang vorgeführt wurde, soll nunmehr die Aufmerksamkeit auf die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges oder der Polyphonie gelenkt werden und auf das, was die alten Tonlehrer darüber sagen.

Die Zeit zu ermitteln oder gar sicher zu stellen, wann man zuerst mehrstimmig zu singen anfing oder wann man begann, einen Gesang mit einer andern oder mehreren von demselben verschiedenen Stimmen zu begleiten, ist ebenso vergebliche Mühe, als die Auffindung der eigentlichen Ursache und Veranlassung, aus welcher man zuerst zu solchem mehrstimmigen Gesange gelangte.

Westphal und Gevaert behaupten, sich auf gute Gründe stützend, daß den alten Griechen eine gewisse Polyphonie bekannt gewesen sei, welche sie jedoch nur für die (den Gesang begleitenden) Instrumente, für den Gesang selbst aber nicht angewendet hätten. Sie war zweistimmig, entweder im Gesang mit Instrumentalbegleitung, oder beim Zusammenspiel zweier Instrumente oder endlich auf einem Instrumente. Von einer Weiterentwicklung der Polyphonie, welche Archilochus zuerst versuchte, verlautet nichts; die polyphone Begleitung blieb eine unwesentliche, unselbständige, nur hie und da, besonders bei den Schlüssen hervortretende und war, um mit Aristoteles zu reden, nur eine Würze der Musik. So Gevaert.[1])

Erst am Ende des ersten Jahrtausends christlicher Zeitrechnung fing man an, der Polyphonie, nachdem sie im Anfange des Mittelalters vollständig verloren gegangen zu sein scheint, neue Aufmerksamkeit zuzuwenden; doch hatte die neue Polyphonie nichts mit der früheren gemein, sie entwickelte sich selbständig.

Die Entstehungsart der neuen Polyphonie, die unter dem Namen Organum und Diaphonia auftritt, ist in gänzliches Dunkel gehüllt. Nach der Erzählung des Mönches von Angoulème hätten die fränkischen Sänger Karl des Großen die Kunst des Organisirens (ars organizandi) in Rom erlernt. W. Ambros schenkt jedoch diesem Berichte keinen Glauben; er bringt diese Singweise mit der Orgel oder mit andern Instrumenten (da sie unter dem gemeinsamen Namen organa begriffen wurden) in Verbindung. „Die Geigen der nordischen Völker, schreibt er,[2]) welche, mit flachem Stege und mehreren Saiten versehen, den Spieler nöthigten, mit dem Bogen zugleich alle Saiten ertönen zu lassen, mochten, zumal wenn die tieferen Saiten Grundton und Quinte angaben, während die Oberstimme eine Melodie ausführte, das Ohr an den Zusammenklang dieser Intervalle gewöhnt haben, das Organistrum lief seinem Wesen nach auf denselben Klangeffekt hinaus. Wo der Organist mit seinen zwei Fäusten die Orgel schlug, mochte er ähnliche Wirkungen erzeugen" u. s. w.

Johannes Cottonius leitet den Namen direkt von der Orgel ab: „Diese Singweise wird gemeiniglich Organum genannt, weil die also verschieden geführten Menschenstimmen große Aehnlichkeit zeigen mit dem Instrumente, welches Orgel genannt wird."[3])

[1]) Mendel's Conversat.-Lex., Art. „Griechische Musik". Westphal, Musik des griechischen Alterthums, p. 173.

[2]) Musikgeschichte II. 123.

[3]) Gerb. Script. II. 263.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Doch damit ist noch nicht der Ursprung dieser Singweise genügend erklärt und die Ansicht von Ambros erscheint mir noch unwahrscheinlicher. Ich glaube der Wahrheit näher zu kommen, wenn ich eine allgemeine Erfahrung beiziehe.

Wenn man z. B. in einer katholischen Kirche, wo viel Volk versammelt ist, diese Menge miteinander laut beten hört, so machen sich häufig neben den hohen und tiefen Stimmen, welche in Oktaven gehen, noch andere Stimmen hörbar, welche zwischen beiden liegend die Unterquart tönen, und in diesem Abstande gleichmäßig aufwärts und abwärts fortgeführt hat solches Beten gar nichts so Störendes an sich. Bemerkenswerth ist, daß eine solche Mittelstimme immer als Unterquart, niemals als Unterquint erscheint, woraus hervorgehen möchte, daß die Quart noch ein natürlicheres Intervall ist, als die Quint.

Diese so natürlich sich ergebende Mittelstimme scheint mir sehr wahrscheinlich den Anlaß geboten zu haben, daß die Sänger ein solches Intervall als Begleitung aufnahmen und die Theorie die Hauptconsonanzen (nach der Oktav) die Quint (Diapente) und Quart (Diatessaron) als taugliche Begleitungsintervalle begutachtete.

Der erste Theoretiker, welcher uns von dieser Singweise — nämlich in Oktav-, oder Quint- und Quartparallelen zu singen, Organum genannt — Kenntniß gibt und Regeln dafür aufstellt, ist ein Autor aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts; der betreffende Traktat ist abgedruckt bei Gerbert Script. I. 152—212. unter dem Autornamen Hukbald, welchem er aber nach gründlichen Untersuchungen nicht zugehört; der wahre Autor ist unbekannt.[4])

Organum.

Ueber diese ursprünglichste Form der Polyphonie, welche mehrere Jahrhunderte hindurch sich Anerkennung und Gebrauch wahrte, läßt sich die Musica enchiriadis folgendermaßen vernehmen:

„Nicht alle Töne verbinden sich gleich angenehm, noch bringen sie in jeder Art der Verbindung eine wohltönende Wirkung hervor. Es gibt in der Musik nur einige bestimmte Intervalle, welche Symphonien zu erzeugen geeignet sind.[5])

Unter Symphonie versteht man den angenehmen Zusammenklang ungleicher unter sich vereinigter Töne.

Es gibt einfache oder Grundsymphonien, aus denen andere, die zusammengesetzten sich aufbauen.

Die einfachen sind: die Quart (Diatessaron), die Quint (Diapente) und die Oktav (Diapason).

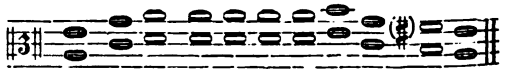
Die zusammengesetzten: die Oktav mit der Quart (Undezime), die Oktav mit der Quint (Duodezime) und die Doppeloktav (Disdiapason, diplasion). Die Oktav ergibt sich von jedem Ton aus auf der achten Stufe und wird von Quint und Quart ausgefüllt [die Quart ist das Supplement der Quint zur Oktav und umgekehrt], und der Ton, welcher auf einer Seite zu einem Tone Quint ist, bildet auf der andern Seite (als Oktav) zu demselben die Quart

$$\left[\begin{matrix}\mathrm{A}-\mathbf{D}-\mathrm{a};\\ 4\quad 5\end{matrix}\quad\begin{matrix}-\mathrm{A}-\mathbf{E}-\mathrm{a}\\ 5\quad 4\end{matrix}\right]$$

Es soll nun gelehrt werden, was eigentlich eine Symphonie genannt werde und sei, d. i. wie die Stimmen sich zu einander zu verhalten haben, wenn man sie zusammen singt. Denn dieß ist es, was wir einen diaphonischen Gesang (diaphoniam cantilenam) oder gewöhnlicher Organum nennen. Diaphonie aber nennt man sie, weil sie nicht aus einem unisonen Gesangsvortrag, sondern aus einem gleichmäßig verschieden tönenden (dissone) Zusammenklange besteht. Obwohl diese Eigenschaft jeder Symphonie zukommt, so hat man diesen Namen (Diaphonie oder Organum) doch nur den Symphonien der Quart und Quint beigelegt.

Beispiel eines Quartenorganums.

Beispiel eines Quintenorganums.



[4]) Cäcilienkalender 1885, p. 50.

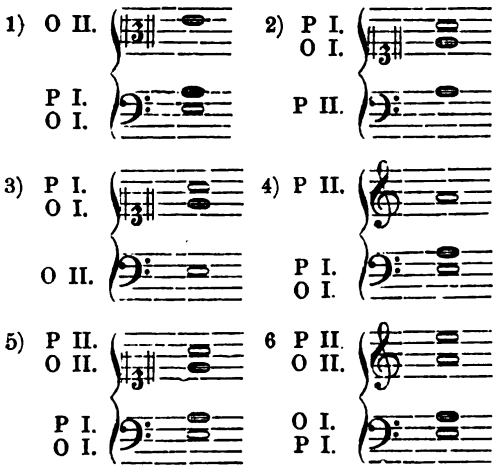
[5]) Eine deutsche Uebersetzung dieses Traktates durch R. Schlecht s. „Eitner, Monatsblätter für MGesch." 1874, p. 176 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

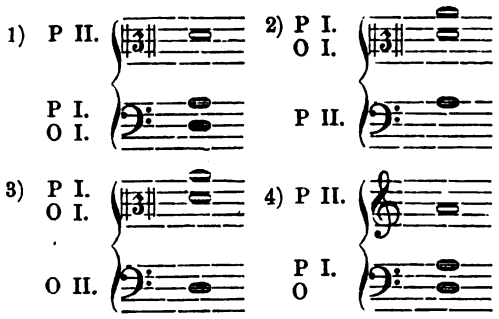
Bei ersterem singt eine zweite Stimme die nämliche Melodie, welche die Oberstimme vorträgt, zugleich mit dieser in der Unterquart mit; bei letzterem, dem Quintenorganum, geschieht dieß in der Unterquint."

Auch mehrstimmig wurde ein solches Organum ausgeführt, indem man eine oder die andere Stimme oder auch beide zugleich durch die Oktav nach oben oder unten verdoppelte, ersteres fand am natürlichsten statt, wenn neben den Männerstimmen noch Knabenstimmen verwendet wurden. Es ergaben sich dann folgende Combinationen:

A. Für das Quartenorganum:[6])

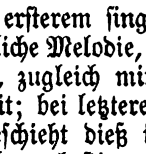


B. Für das Quintenorganum:



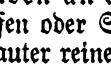
[6]) PI. = Prinzipal- oder Hauptmelodie;
PII. = deren Verstärkung durch die Oktav;
OI. = Organal- oder begleitende Unterstimme;
OII. = deren Verstärkung durch die Oktav.

5) P I. / O II.
P I. / O I.



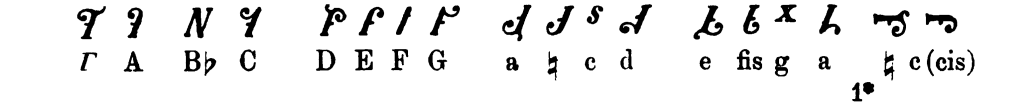
6) O II. / P. I. / O I.
P II.

Im Verlaufe einer Organalbegleitung mußten sich nach dem ordentlichen Tonsystem sowohl beim Quinten- als auch beim Quarten-Organum unzulässige Intervalle, nämlich verminderte Quinten (B(H)-F, ♮-f) und eine übermäßige Quart (F-♮) einstellen und störend auf den gleichmäßigen Fortschritt der Intervalle einwirken. Anfänglich mag man, dem natürlichen Gefühle folgend, unmittelbar beim Singen die nothwendigen Erhöhungen oder Vertiefungen der betreffenden Töne vorgenommen haben; der Autor der Musica enchiriadis hat aber theoretisch ein Auskunftsmittel festgestellt.[7])

Er bildete nämlich eine neue, eigenthümliche Tonordnung, ein neues Tonsystem, indem er $4\frac{1}{2}$ gleiche Tetrachorde unverbunden an einander reihte und so 18 Stufen oder Stellen gewann, in welchen sich lauter reine Quinten fanden. Zur bessern Einsicht versah er diese Stufen mit eigenen charakteristischen Zeichen, welche das Verhältniß jeden Tones in jedem Tetrachorde genau angaben. Dem grundlegenden Tetrachorde D E F G wies er die Zeichen  zu, nannte jeden ersten (tiefsten) Ton eines Tetrachords mit dem griechischen Namen Archoos, jeden zweiten Deuteros, jeden dritten Tritos und jeden vierten Tetrardos und machte dieselben in den andern Tetrachorden durch Umlegung, Umstellung oder Verkehrung der Grundzeichen kenntlich, so daß seine Tonreihe folgendes Aussehen bekam: (Siehe unten!)

[7]) Der mehrstimmige Gesang gab also besonders Anlaß, die falsa musica, die über die Diatonik hinausgehenden Erhöhungen oder Eniedrigungen einzelner Töne, einzuführen, um consonierende Zusammenklänge zu erzielen. Im 12. Jhdt. wird sie schon ausdrücklich gelehrt. Joh. Garlandia sagt: „Subtilis (d. h. der Tenor) debet cantum suum conformare respectu superioris cantus, vel inclinare vel acuere, ut melius conformetur concordantiae, in quantum poterit" (Coussemaker, l. c. I, 115.) In einem kurzen Traktate Franko's

Tetrach. gravium | Tetr. final. | Tetr. super. | Tetr. excell. | Residui

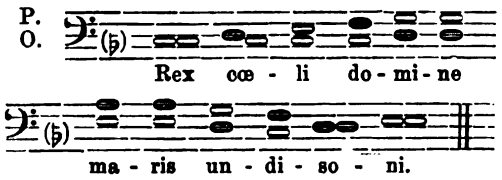


Γ A B♭ C D E F G a ♮ c d e fis g a ♮ c(cis)

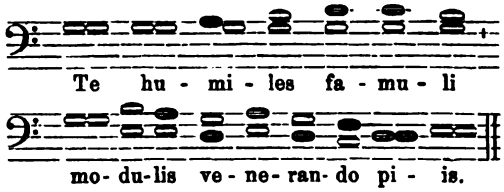
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

So erscheint jedes Tetrachord, das der tiefsten, Final-, oberen und höchsten Töne, ganz gleichgestaltet, der Halbton findet sich stets zwischen deuteros und tritos, zwischen der zweiten und dritten Stufe. (Hiernach ist die Angabe im Jahrgang 1886 p. 12 zu berichtigen.) Diese Tonordnung weicht nun oben und unten gar sehr von der natürlichen diatonischen Skala ab und konnte für den gewöhnlichen Gesang, wenn man sie verwenden wollte, nur innerhalb der Töne C-a benutzt werden. Darum erklären sich auch z. B. Guido und Hermann gegen solche Anwendung; zum Zwecke des Organums erfunden und allein passend hatte sie keine weitere Berechtigung.

Dem Organum in der Quint war durch dieses Tonsystem allerdings in ausgiebigster Weise Hilfe geschafft, aber für das Quartenorganum stellten sich statt der einen übermäßigen (F — ♯) des natürlichen Systems deren gleich vier ein (B♭—E, F—♯, c—fis, g—cis). Wie in solchem Falle reine Quarten herzustellen seien, gibt der Autor nicht an. Was sonst das Quartenorganum (in der Musica) anbelangt, so wird als wohl zu beobachtende Regel aufgestellt: Die Organalstimme muß die Haupt- oder Prinzipalstimme in der Weise begleiten, daß sie in jedem Tetrachorde und bei jeder Silbe unter den vierten Ton (tetrardos) weder am Ende noch am Anfange hinabsteige, sobald ihr der Mißklang des dritten Tones (tritus, subquartus, die Untersekunde des vierten Tones) entgegensteht, z. B.



Weil das Organum durch die genannte Grenze (C, G, d,) auf einen kleinen Raum, nämlich drei oder vier Töne beschränkt ist, so ändert es auch nach der Lage der Melodieabschnitte die Stufen; denn wenn die Melodie einen großen Umfang (ambitus) hat, indem ihr Gesang bald in die Höhe steigt, bald zur Tiefe herabsinkt, und in dem einen Abschnitt in höherer, in dem andern in tieferer oder tiefster Tonlage verweilt, so folgt die organalische Stimme ihr immer unter der Beschränkung, daß sie nie unter einem tetrados, wenn er den Schlußton des Abschnittes ausmacht oder zunächst unter dessen Schlußton liegt, den Gesang richtig beginnen, nie richtig schließen kann.[8]) Beispiel:



Daß sich die Verdopplung der Organalstimme durch die Oktav an dieselbe Regel zu halten hat, versteht sich wohl von selbst.[9])

Dieß ist die Lehre des Autors der Musica enchiriadis über das Organum, wie sie in der Musica selber in ihren Grundzügen vorgetragen, in den sich daran schließenden „Scholien" weiter ausgeführt und mit zahlreichen Beispielen erläutert wird.

Unsern hochgebildeten Ohren mag eine solche Gesangsweise allerdings barbarisch klingen, was schon einen und den andern Gelehrten veranlaßte, Zweifel darein zu setzen, ob man wirklich so gesungen habe, oder dieß Faktum ganz und gar zu verneinen; jedoch die ganze vorgetragene Lehre, die unzweideutigen Ausdrücke des Autors und ganz besonders das historische Zeugniß eines Elias Salomon,[10]) woraus unwidersprechlich hervorgeht, daß man im Ausgange des 13. Jahrhunderts sich noch dieser Singweise neben dem mensurirten Gesange bedient habe, müssen allen Zweifeln den Boden entziehen. In den ersten Anfängen der Polyphonie hat man eine derartige Mehr-

von Cöln, den er für jugendliche Diskantsänger schrieb, heißt es: „Quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat, siout placeat." (ibid. 156.)

[8]) W. Ambros und nach ihm Andere benennen dieß das „schweifende Organum", ein unzutreffender Name, da die Organalstimme liegen bleibt; von Einführung von Durchgängen u. dergl. kann eigentlich auch keine Rede sein, da sie sich naturgemäß ergaben, aber als consonirende oder dissonierende Durchgänge nicht erachtet wurden. S. Ambros, Musikgeschichte II. 138.

[9]) Ich kann keinen Grund entdecken, warum Hr. Schlecht in der Uebersetzung der Beispiele des verdoppelten Quarten-Organums von der Darstellung Gerberts (l. c. I. 188. 189. 190.) abgegangen ist, und dieselben in Quarten enden läßt (Monatshefte für Musikgeschichte 1875. Tafel zu p. 13.), es müßte denn sein, daß in den von ihm benützten Manuskripten anders notirt war.

[10]) Kirchenmus. Jahrbuch 1889, S. 18.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stimmigkeit sehr schön befunden, wobei ich nicht bestreiten will, daß etwa das Ohr sich mehr der Ansicht unterordnete, daß, da Quart und Quint als vollkommene Consonanzen galten, diese Vollkommenheit sich auch dem mit ihnen ausgestatteten Gesange mittheile. Der Autor der Mus. ench. kann das Organum nicht genug loben, wenn es gut vorgetragen wird. „Wenn auf solche Weise, sagt er,[11]) zwei oder mehrere zusammensingen, vorausgesetzt, daß sie es in bescheidener und ebenmäßiger Ruhe (morositate), wie es dieser Gesangsweise eigenthümlich ist, thun, so wirst du aus der Vermischung dieser Töne einen lieblichen Zusammenhang hervorgehen hören." Und wiederum: „Nur oberflächlich haben wir hier eine Musikkunst zur Ausschmückung der kirchlichen Gesänge (carminum) gelehrt, deren Studium sie sicher auch ihrem innern Gehalte nach nicht weniger schätzenswerth machen wird." Nach diesem und nach den Worten eines andern Autors[12]) („diaphonia vel organum in ecclesiasticis canticis honestissime assumitur") scheint das Organum nur bei Kirchengesängen verwendet worden zu sein, und zwar bei metrischen Gesängen, worauf die Bezeichnungen carmina und cantica hindeuten, oder überhaupt bei syllabischen Gesängen, da eine figurenreiche Melodie dem Wesen des Organums widerstrebt.

Eine mehr ausgebildete Theorie des Quartenorganums gibt ein Autor, dessen kleinen Traktat Coussemaker in seinen Scriptores de musica medii aevi, II. Band S. 74—78 unter dem Titel „Hucbaldi monachi Elnonensis quaedam e musica enchiriade inedita" mittheilt. Coussemaker bezeichnet als Quelle einen in Paris und Florenz vorhandenen, aus dem 10. Jahrhundert stammenden Codex, welcher betitelt ist: „Inchiriadon Uchubaldi Francigenae", fast Gleiches enthält, wie die „Musica enchiriadis", aber in anderer Ordnung; offenbar hat dieser Codex, resp. sein Inhalt weder Hucbald noch den Autor der Mus. enchiriad. zum Verfasser, jedoch muß sein Ursprung noch sehr nahe dem Entstehen der Mus. enchirid. liegen.

Das Unterscheidende ist die Weiterentwicklung des Quartenorganums, welches nunmehr eine ganz andere Behandlung erfährt. War bisher bei diesem Organum der subquartus d. h. der unter dem vierten Tone eines jeden Tetrachordes (obiger Tondisposition) als das Hinderniß für das Abwärtsschreiten der Organal- oder zweiten Stimme betrachtet und mußte, im Falle, daß er sich beim Weiterschreiten der Quartenparallele einstellen sollte, die Organalstimme auf dem tetradus oder vierten Tetrachordton (C, G, d) verbleiben, so setzt unser Autor seine Regel also fest: „Das Organum geht bis zu demjenigen Tone, welcher in jedem Modus (Tonart) die Untersekunde des Finaltons ist. Auf diesem ruht das Organum und steigt nicht weiter abwärts; von diesem geht es am Anfange eines Abschnittes (particula) aus und endet in demselben." Er unterscheidet ein dreifaches Organum, ein tiefes, ein mittleres und ein höheres. Diese finden ihre Verwendung im Laufe des Gesanges, dessen Abschnitte (colon und commata) bald in einer höheren, bald in einer tieferen Tonlage verlaufen; für diese Theile gilt nun obige Regel, denn der ganze Gesang wird auch vom Organum mit dem Finalton begonnen[13]) und geschlossen.

Das mittlere Organum umfaßt den Finalton und den ihm zu beiden Seiten zunächst liegenden Ton; die drei von letztern nach oben und nach unten liegenden Töne bilden das höhere und tiefere Organum in folgender Weise: (Siehe Darstellung Seite 6.)

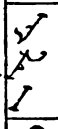
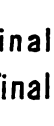
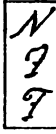
Wenn nun der Abschnitt in der Finale (tonus terminalis) endet oder in dem dieser nach oben oder nach unten zunächst liegenden Tone, so benützt man das org. medium; schließt aber weder dieser, noch der folgende und auch nicht der dritte Abschnitt in einem dieser drei Töne, sondern oberhalb, also eine Terz, Quart oder Quint oberhalb der Finale, so kann das Organ. medium nicht mehr angewendet werden. Ebenso, wenn die Schlüße tiefer liegen. So bestimmen die Schlußtöne der Abschnitte das Organum und ganz besonders thut dieß die Finale der Tonart.

Bevor die Melodie des Abschnittes den Finalton derselben überschritten oder bis zur Oberterz desselben gelangt ist, ist ein wirkliches Organum, eine Begleitung durch die

[11]) Gerb. l. c. I. 166. 171. 184. 188.
[12]) Coussemaker Script. II. 75.

[13]) Selbstverständlich, wenn der Gesang mit der Finalnote beginnt. Oder hat man überhaupt nur solche Gesänge für's Organum tauglich befunden, welche mit der Finale begannen und einen ziemlich eingeschränkten Ambitus hatten?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

	Jn tono I. et II.	Jn tono III. et IV.	Jn tono V. et VI.	Jn tono VII. et VIII.
Org. Superius				
Org. medium	Terminalis Seu Finalis	Terminalis	Terminalis	 Terminalis
Organum inferius				

Quart nicht möglich; erst der Oberterz kann die zweite Stimme durch die Untersekund der Finale antworten als Organum. Steigt dann die Melodie des Abschnittes 4, 5 oder 6 Töne über die Finale, so folgt die Begleitungsstimme in Quarten nach; abwärts bleibt sie auf der Untersekunde des Schlußtons ruhen, außer es steigt der Cantus noch tiefer abwärts und macht seinen Abschluß auf irgend einem Tone unter der Finale, dann hat das Organum inferius, das tiefe Organum statt.

Ueber den Vortrag dieser Gesangsweise spricht sich der Autor also aus: „Sie muß so feierlich und so langsam vollführt werden, daß von einem rhythmischen Unterschiede fast keine Rede mehr ist.“ [14])

* * *

Sehr wenig später als die vorbenannten Autoren schrieb Guido v. Arezzo über das Organum. Er widmete demselben das 18. und 19. Kapitel seines Micrologus.[15])

„Diaphonie besagt — so läßt er sich vernehmen — eine Geschiedenheit von Tönen, welche wir Organum nennen, da die geschiedenen Töne zusammenstimmend geführt verschieden tönen und verschieden tönend doch zusammenstimmen. Die Diaphonie wendet man so an, daß den Vorsänger stets die Unterquart begleitet, wie A zu D. Verdoppelt man dann den Ton A durch die Oktav a, so wird wie A zu D eine Quart, so D zu a eine Quint tönen. Und da diese drei Arten (von Intervallen: Oktav, Quart und Quint) sich zu einer so innigen und wohltönenden Vereinigung des Organums verschmelzen, daß sie eine Aehnlichkeit der Tonfolge bewirken, so werden sie sachgemäß „Tonverbindungen“ genannt, während man „Symphonien“ jeden Gesang nennt.“ Als ein Beispiel setzt Guido die Antiphon „Miserere mei Deus“ bei, welche dem VI. Ton angehört.

c d e c d e d c c c ♮ a G c d e d d c.
F G a F G a G F F F E D C F G a G G F. Cant. firm.
C D E C D E D C C C B(H) A Γ C D E D D C.

„Man kann auch den Gesang mit dem Organum oder bloß das Organum nach Belieben durch die Oktav verdoppeln; denn wo deren Zusammenklang auftritt, hört auch der Gesang nicht auf zu passen.“ Die Begleitungsstimme, welche unterhalb der Hauptmelodie lag, nannte man Organum sub voce, diejenige, welche oberhalb lag, Organum supra vocem.

Nachdem G. so in Kürze über das Organum und die Verdopplungen durch die Oktav sich ausgesprochen, geht er daran, seine eigene Weise, das Organum zu formiren, näher zu erklären; denn die bloße Quinten- und Quartenbegleitung erscheint ihm „hart“, weßwegen er eine „weichere“ (angenehmere) erdachte. Warum mochte ihm

[14]) „Hujus generis melos tam grave esse oportet tamque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servari queat.“ Couss. l. c. 75.

[15]) Gerb. Sript. II. 21. Eine deutsche Uebersetzung desselben lieferten R. Schlecht und M. Hermesdorf. Vgl. Kirchenmus. Jahrbuch 1887. S. 1. Anmerk.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wohl die erstere hart klingen? — Wir wissen, daß Guido sich an das regelmäßige diatonische Tonsystem hielt und das eigenthümliche Tonsystem oder die Tonordnung des Pseudo-Hucbald verwarf.[16]) Bei solcher Sachlage ergaben sich beim Gebrauche fortlaufender Quarten- und Quintenparallelen und zwar recht hervortretend bei Oktavverdopplungen, falsche Quinten und übermäßige Quarten, welche das Gehör eines Musikers, wie Guido, nicht befriedigen konnten. Um die „Härte" solcher Dissonanzen zu entfernen (möchte ich annehmen), schloß er von dem Organizieren die Quint und den Halbton ganz aus, ließ aber den Ganzton, die große und kleine Terz und die Quart allein zu. Von letzteren Intervallen nahm die Quart den ersten, die kleine Terz den letzten Platz dem Range nach ein.

Es scheint ersprießlich, die Regeln Guido's in genauer Uebersetzung hier einzureihen, da die bisherigen Uebersetzungen in einigen Punkten unrichtig sind.

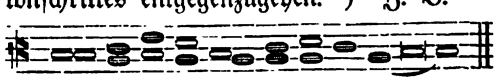
„Mit diesen vier Zusammenklängen begleitet die Diaphonie den Gesang nach unten.[17])

Von den Tropen (melodische Gänge, welche auf eine der nachbenannten Finalen auslaufen) sind einige einfach geeignet, andere mehr geeignet, wieder andere vorzüglich geeignet. Einfach geeignet sind diejenigen, welche das Organum nur im Quartabstand haben, wie die des deuterus B (H) und E (III. und IV. Ton); mehr geeignet sind diejenigen, bei welchen zwischen dem Cantus und dem Organum auch, wiewohl selten, Terzen und Sekunden erscheinen, wie die des protus in A und D (I. und II. Ton); am geeignetsten sind jene, bei welchen dieß sehr oft und mit Wohlklang stattfindet, wie die des tritus und tetrardus in C, F, G (V.—VIII. Ton); denn diese lassen einen Ganzton, eine große Terz und eine Quart gegen das Organum zu. Wenn jedoch von diesen der tritus (C, F) Schlußton des Melodieabschnittes ist oder gleich unterhalb dieses Schlußtones sich befindet, so darf der Begleiter das Organum nicht tiefer führen, es sei denn, daß auch die Hauptstimme tiefer geht. In diesem Falle wird auch mit der Unterquart begleitet. Sobald aber die Melodie wieder steigt und nicht mehr zur Tiefe zurückkehrt, nimmt das Organum oder die Begleitungsstimme den früheren Ton (C, F) wieder auf, um entweder auf demselben mit der Melodie zu schließen oder wenn der Schlußton derselben oberhalb liegt, demselben gebührend entgegenzugehen.

Dieses Entgegengehen (occursus) geschieht besser durch einen Ganzton, weniger gut durch eine große Terz, niemals durch eine kleine Terz, auch nicht leicht von einer Quart hinweg, da man in diesem Falle lieber die tiefere Begleitungsstimme wählt; doch muß man sich hüten, daß solches nicht beim letzten Abschnitt des Gesanges geschehe.

Oefters aber, wenn die Melodie (Vorsänger, cantor) unter den tritus (C, F) hinabsteigt, bleibt das Organum auf diesem Tone; dann ist aber nothwendig, daß die Melodie auf einem der tieferen Töne keinen Abschluß bilde (distinctionem non faciat), sondern schnell die Töne durchlaufend und zurückkehrend dem harrenden tritus entgegenkomme und so ihre und des Organums Bewegung durch einen Abschluß in höheren Tönen zur Vollendung bringe.[18])

Ferner, wenn das Entgegenkommen (occursus) durch einen Ganzton geschieht, so bekömmt der abschließende Ton (Schlußton der melodischen Phrase) eine längere Dauer, damit die Unterstimme einentheils nachkomme, anderntheils mit der Oberstimme in Zusammenklang treten könne. Geschieht der occursus von der großen Terz, so muß noch länger ausgehalten werden. Oft wird dieß Entgegenkommen durch Auslassung eines Tones (durch einen Sprung) vollzogen; doch soll, mag auch die Entfernung klein sein, das Entgegenkommen stets durch einen Ganzton geschehen. Da dieß statthat, wenn der Meladieabschnitt dem deuterus (III. und IV. Ton) angehört, und auch dann, wenn zugleich der cantus voraussichtlich nicht ferner zum tritus (C) absteigt, so ist es gut, den protus (D) als Organum zu nehmen, ihn unter den folgenden Tönen liegen zu lassen und dem Schlußtone mittelst eines Ganztonschrittes entgegenzugehen.[19]) Z. B.



[16]) Gerb. l c. II. 7.

[17]) Statt diaphoniae (Gerb. II. 21. b.) ist wohl diaphonia zu lesen. Cantus-Hauptmelodie, cantus firmus

[18]) Das römische Manuskript gibt diese Stelle also: „et suum et illius laborem facta in superioribus distinctione repellat."

[19]) Nach der Gerbert'schen Lesung und Inter-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ferner, da die beiden Stimmen nicht weiter als eine Quart auseinander gehen dürfen, so muß die Begleitungsstimme mit der Hauptstimme, wenn diese höher steigt, auch aufwärts steigen, z. B. $\overset{F}{C}\ \overset{G}{D}\ \overset{a}{E}$ u. s. w.

Endlich hat jeder Ton eine reine Unterquart, mit Ausnahme von ♮; deßhalb übernimmt in denjenigen Melodieabschnitten, wo dasselbe vorkömmt, G die Stelle des Organum. Wenn dieß nun der Fall ist, und auch der cantus nach F oder noch tiefer herunter steigt oder in G einen Abschluß macht, so wird G und a an den zutreffenden Stellen mit F begleitet, wenn aber der Endton nicht G ist, so behält F mit dem cantus das Recht des Organums (d. h. ist der Ton, unter welchen die Begleitungsstimme nicht gehen darf). Kömmt ♭ im Gesange (in der Melodie) vor, so ist F das Organum."

Das sind die Regeln, welche Guido für die Diaphonie aufgestellt hat, und nun läßt sich auch der Fortschritt und Unterschied zwischen dem früheren Quarten-Organum und dem seinigen bestimmen.

Wie schon bemerkt, legt G. seiner Diaphonie die natürliche diatonische Tonleiter zu Grunde, was an sich schon eine bedeutende Verschiedenheit erzeugt. Pseudo-Hukbald [20]) fand in seinem Tonsystem nicht weniger als vier unbrauchbare übermässige Quarten (B♭—E, F—♮, c—fis, g—cis) und hielt sich dadurch genöthigt, die Organalstimme für die verschiedenen Tonregionen auf dem tetradus (vierter Ton seiner Tetrachorde C, G, d,) ruhen und ihn abwärts nicht überschreiten zu lassen. Guido wird nur durch einen einzigen Triton F—♮ eingeengt, aber er läßt den Stellen, wo er zum Vorschein käme, eine eigene und freiere Behandlungsweise zu theil werden (s. oben).

Die übrige Behandlung des Organums scheint auf den ersten Blick die gleiche zu sein, doch ist sie bedeutend verschieden.

Beide lassen das Organum auf C und G ruhen; Guido auch auf F; beide aber aus anderen Gründen: Ps.-Hukbald, um den Triton zu vermeiden, Guido ohne Zweifel mit Rücksicht auf die Solmisation, welche die drei Hexachorde auf C, F, G beginnt, wobei auch der unterhalb liegende Halbton in Anschlag gebracht wird; Halbtönen scheint G. nicht recht gewogen gewesen zu sein, da er sie auch vom occursus ausschließt.

Weit wichtiger aber ist die Betonung der Intervalle, welche von Guido als berechtigt erkannt und der Diaphonie zuständig gelehrt werden.

Ps.-Hukbald spricht noch nicht von Intervallen, welche bei der Diaphonie zur Anwendung kommen können, außer den Consonanzen der Oktav, Quint und Quart; die Terzen und Sekunden, welche sich beim Quartenorganum durch das Liegenbleiben des tetrardus ergeben, werden noch nicht in Betracht gezogen. Guido aber richtet sein Augenmerk darauf, er begutachtet nicht alle diese Zusammenklänge unterschiedslos, sondern nur nach dem Wohlklang, den er darin zu finden meint, sowohl diejenigen, welche die wandelnde Oberstimme zur liegenbleibenden Unterstimme bilden, als auch diejenigen, welche beim occursus der letzteren zum Vorschein kommen. Darum findet er einige Tropen mehr, andere weniger geeignet, darum läßt er beim occursus nur die große Terz und den Ganzton gelten. Hiemit hat Guido das für die Folgezeit so wichtige Prinzip des stufenweisen Durchgangs, wenn auch in unscheinbarster Form in die Theorie eingeführt, überdieß auch einen raschen Fortschritt in der Entwicklung der Polyphonie begründet, indem er das steife, einförmige Parallelorganum in den Hintergrund drängte. Auch das Prinzip der Gegenbewegung gewinnt bei Guido mehr greifbare Gestalt im occursus, als bei Hukbald, wo der occursus selten und nur zufällig sich zeigt. Zuletzt kann die Begleitungs- (Organal-) Stimme schon nicht mehr bloß wie bei Hukbald als Unterstimme, sondern ebensogut als Oberstimme gesetzt werden (Organum sub voce et supra vocem), eine Weise, welche auch für den späteren Diskantus maßgebend war, wie Franko (Couss. l. c. I, 156) bemerkt: „ut valeat discantare sub et supra."

* * *

Ein ganzes Jahrhundert verstreicht, bis wieder einer der uns bekannten alten Theo-

punktion ist diese Stelle gänzlich unverständlich. Verständlich wird sie nur also: „cum vero ditonus, diuturnior, ut saepe et per intermissam vocem, dum vel parva sit subsecutio, etiam toni non desit occursio. Quod quia fit, cum harmonia finitur deutero; et si cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit protovim organi occupare, sub sequentibus subsequinique per tonum decenter occurrere."

[20]) Der Kürze halber nenne ich den Autor der Musica enchiriadis so.

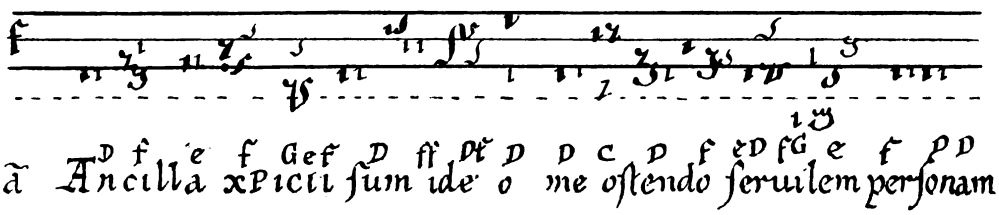
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

retiker vom Organum oder der Diaphonie Meldung thut. Guido von Arezzo soll seinen Micrologus um 1028 verfaßt haben; nach ihm schrieben Traktate: Berno von Reichenau, Hermann Contraktus von ebenda, Wilhelm von Hirschau, Theoger von Metz, Aribo und Eberhard von Freising, — aber keiner erwähnt die Diaphonie; erst Johann Cottonius um 1122 gibt in seiner Musica einige wenige Regeln und ein paar Beispiele vom Organum. Doch dieß Wenige reicht hin, um zu ersehen, daß seit Guido die Entwicklung der Diaphonie bedeutend vorgeschritten und über das alte Organum, welches übrigens noch nicht außer Gebrauch gesetzt ist, ziemlich weit hinausgegangen ist. Johann Cottonius bespricht die Diaphonie im XXIII. Kapitel seiner Musica (nach dem Cod. Alderbac. im XXII. Kap. vgl. KMus. Jahrbuch 1888). Da ich die vollständige Uebersetzung dieses Kapitels schon im eben bezeichneten Jahrgange des KMusik. Jahrbuches gegeben habe, so führe ich hier nur dasjenige an, was für gegenwärtigen Zweck von Belang ist. „Diaphonie, führt er aus, ist eine zusammenstimmende Abweichung oder Verschiedenheit von Tönen, welche mindestens von zwei Sängern vollführt wird, und zwar so, daß, während der eine die Hauptmelodie (rectam modulationem) singt, der andere ihn mit andern Tönen begleitet (circumeat = um den cantus firmus herumgeht, ihn umschwärmt) und an den Athmungspunkten (respirationibus) beide in demselben Tone oder in der Oktav zusammentreffen. Gemeinhin wird diese Art zu singen Organum genannt; deßwegen, weil die menschliche Stimme, die in geeigneter Weise (vom cantus) abweicht, Aehnlichkeit darbietet mit dem Instrumente, welches Organum (Orgel) heißt. Diaphonie wird aber als doppelte Stimme oder als Klangverschiedenheit (dissonantia) interpretiert."

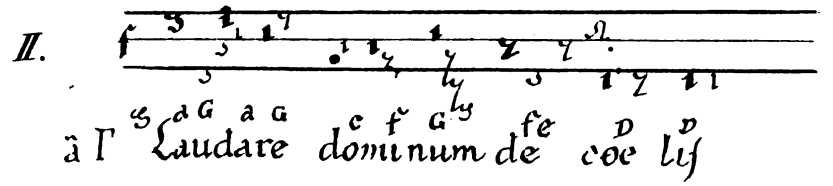
Nachdem er mehreres über die Bewegungen der Töne (Tonschritte, Tonverbindungen) erklärt hat, fährt er fort:

„Wir wollen nun ein Beispiel alles dessen folgen lassen, damit dadurch nicht nur der das Organizieren Lernende einen Nutzen schöpfe, sondern auch derjenige, welcher einen neuen Gesang zu componieren wünscht, ein Muster (formulam) habe."

I. *)



II.



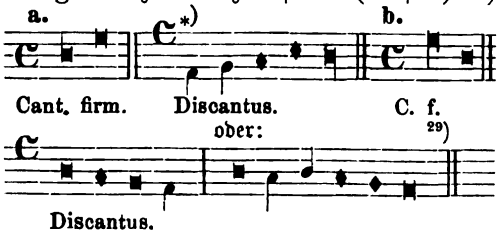
„Die Diaphonie wird von Verschiedenen verschieden behandelt. Die leichteste Art derselben ist, wenn Verschiedenheit der Bewegungen fleißig in acht genommen wird, so daß, wo der cantus firmus aufwärts geht, die organale Stimme abwärts schreitet und umgekehrt. Auch muß sich der Organisierende vorsehen, daß, wenn der C. f. in tieferen Tönen pausirt (moram fecerit), er in höheren Tönen singend mit ihm in der Oktav zusammentrifft, und umgekehrt. Macht aber der Cantus in den Mitteltönen (mese) einen Ruhepunkt, so soll er mit ihm im Einklang stehen."

„Das Organum soll so gefügt werden, daß es bald im Einklang, bald in der Ok-

*) Im Original ist bei I. & II. der cantus firmus mit schwarzen, die Organalstimme mit rothen Tonzeichen geschrieben; technische und pekuniäre Erwägungen veranlaßten die Red. den Unterschied durch stärkere (c. firm. schwarz) und schwächere (Organalst. roth) Zeichen klar zu machen. D. R.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sexten als zulässig, doch nur unter bestimmten Bedingungen. „Diese Gesangsweise sagt er, ist stets in der Oktav zu beginnen, doch kann auch manchmal die Sext gebraucht werden; die Oktav ist immer bei den Ruhepunkten zu gebrauchen, außer es trifft darauf mi im Absteigen (hier findet die Sext Anwendung); der Abschluß des ganzen Gesanges verlangt jedoch stets die Oktav. Vom Einklang, von der einfachen und Doppel-Oktav, schreibt er ferner vor, darf weder auf- noch absteigend in gleichen Consonanzen (consimili quantitate) fortgeschritten werden, wenn nicht der cantus planus die dritte Stufe übersteigt oder von einer der beiden Stimmen eine Ruhepause gemacht wird. Unter gewissen Voraussetzungen können Abschnitte auch in der Terz und Sext ihre Schlüsse finden; wird in der Oktav geschlossen, so geht ihr das Intervall der Sext vorher, wenn im Einklang, — die Terz ($\frac{\sharp}{D}\ \frac{c}{C}$; $\frac{a}{F}\ \frac{G}{G}$). Die Intervallsprünge können auch in Coloratur aufgelöst, d. h. die dazwischen liegenden Töne in rascher Folge, currentes, eingefügt werden (frangendo, gleichsam durch Zerbröckeln des Intervalls), z. B. — „Wenn der cantus zur Quart aufsteigt und da ruht, so mußt du stufenweise (frangendo) zur Quint steigen und dann eine Stufe abwärts gehen (Beispiel a)... Fällt er eine Quart, so mußt du einfach (plane) eine Stufe abwärts gehen und dann frangendo zur Terz abfallen (Beis. b):[29])



Wie wir besonders aus der Diaphonie des Joh. Cottonius ersehen, hatte man sich schon im Anfange des 12. Jahrhunderts (wahrscheinlich auch schon etwas früher) nicht mehr damit begnügt, von Note zur Note nur Consonanzen sich folgen zu lassen, sondern man füllte größere Intervalle mit den zwischen den Endpunkten liegenden Tönen als Durchgangstönen aus oder umspielte einzelne Töne mit den zunächst liegenden Tönen (floraturae) und bildete so eine bewegungsreichere zweite Stimme, einen wirklichen Discantus; man subsumierte auch, wie die späteren Traktate durchgängig angeben, das Organum unter den Gattungsnamen Discantus.

Dieser Umstand gab ohne Zweifel Anlaß, den Noten oder Tönen, um der sonst unvermeidlichen Verwirrung vorzubeugen, einen bestimmten Werth (mensura) beizulegen.

Mensuralmusik. Diskantus.

Ihren Ausgangspunkt nahm die Mensur, die Werthbestimmung der Töne einer Stimme im Verhältniß zu denen einer andern sie begleitenden Stimme, unzweifelhaft von der Metrik und baute sich auf den metrischen Gebilden auf, welche in den kirchlichen Hymnen und in den von Guido so benannten quasi metrischen Gesängen sich schon vorfanden. Die verschiedenen Versfüße, ihre mannigfaltige Verbindung zu Versmaaßen konnten Schemata auch für den Gesang und für die Instrumentalmusik abgeben; die streng geordnete Silbenreihe konnte das Vorbild sein für eine ebenso geschlossene Ordnung der Töne und das Mittel, zwei oder drei zugleich singende Stimmen in Uebereinstimmung zu erhalten. Wie bei den Versen kurze und lange Silben in bestimmter Weise wechseln, so konnte es auch der Gesang nach einer geordneten Reihe thun; und wie schon von den alten Rhetoren und auch von Guido[30]) gelehrt wurde, daß die kurzen Silben gegen die langen ungefähr im Verhältniß von 1 : 2 gehalten werden sollten, so konnte der Gesang wohl nicht anders, als dieses natürlichste Verhältniß auch für seine Zwecke verwenden. Die Hymnenmelodien und die metrischen Gesänge hatten ferner nicht immer bloß einen Ton für jede Silbe, öfters war eine Silbe mit zwei oder drei Tönen belegt, deren Geltung mitsammen nur die Stelle eines einzigen lan-

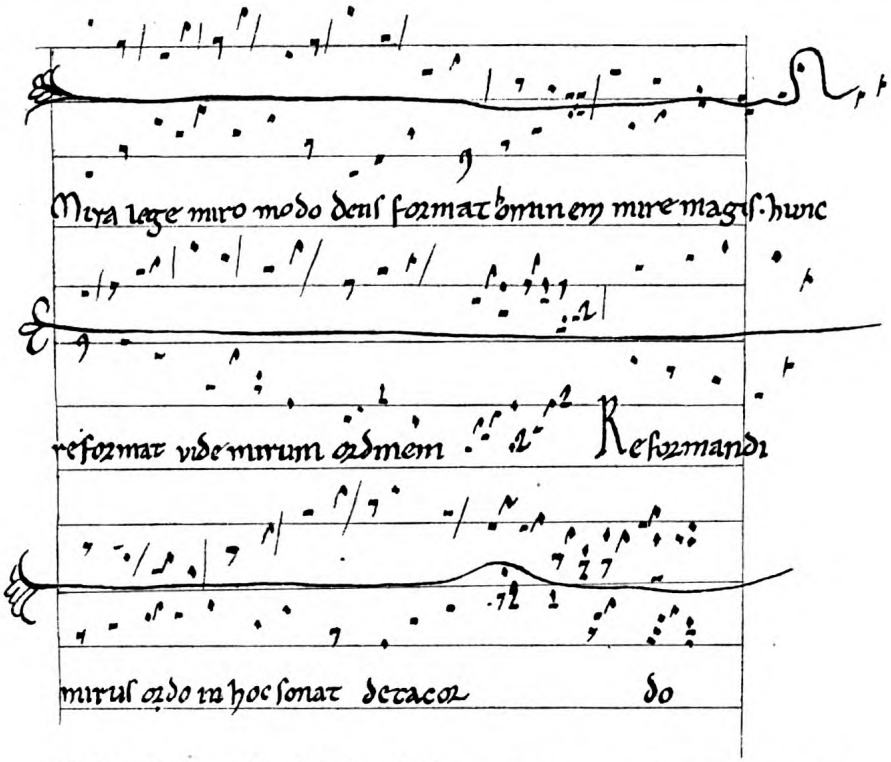
[29]) So notiert Coussemaker l. c. I. 367. In der Vorrede jedoch sagt er (p. XXI): „Figurae autem exemplari additae haud recte conformantur."

*) Dieses Zeichen ist hier und in den Beispielen auf S. 20 u. 23 nicht als Tactzeichen, sondern als C-Schlüßel zu betrachten. D. R.

[30]) „Opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem habeant id est, varium tenorem." Gerb. Script. II. 15. Das von Coussemaker als das älteste (?) contrapunktische Gebilde bezeichnete zweistimmige Stück „Mira lege" (s. Tafel Nro. 3 S. 13) stützt ganz auf das trochäische Versmaß.

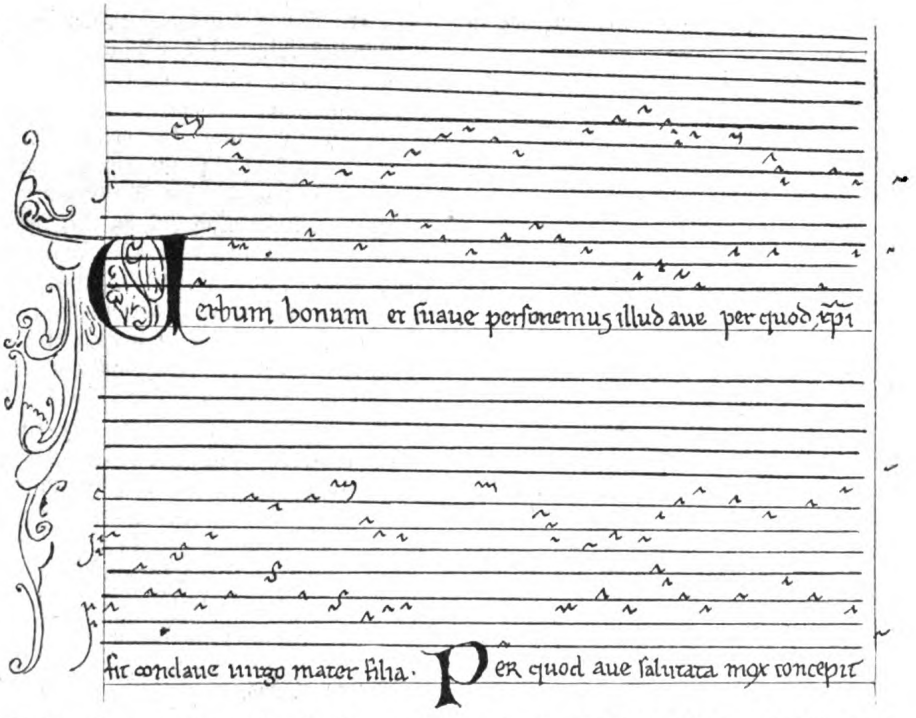
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III.



III. Aus Coussemaker „histoire de l'harmonie au moyen à gl. Monuments." Planche XXIII. Nro. 7.

IV.



IV. Aus Coussemaker „hist. de l'harmonie" .. planche XXIV. Bibl. Douai XII. Jahrh.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gen Tones haben sollten: auch das war für Abmessung der Töne von Bedeutung.

So waren Elemente hinreichend vorhanden, aus denen sich eine Mensuraltheorie herausbilden konnte. Das 12. Jahrhundert löste diese Aufgabe.

Um die Dauer, Länge oder Kürze der Töne kenntlich zu machen, bedurfte es bestimmter Zeichen; zu diesem Zwecke gestaltete man die in der Neumenschrift verwendeten Zeichen der liegenden Virga und des Punktes, welcher manchmal auch schon etwas voluminöser in viereckiger Gestalt erschien, zu eigentlichen quadratischen Körpern um und nahm als Zahleneinheit die Figur ▪ an, welche brevis, kurze Note, benannt wurde mit der Geltung von 1 tempus. Um ihr die Geltung einer langen Note d. h. doppelte Geltung zu verleihen, versah man sie an der rechten Seite mit einem abwärtsgehenden Strich, ▪| nota longa = 2 tempora. Seltener kam es vor, daß man die longa noch verdoppelte: ▬| duplex longa = 4 temp. Da man zur Colorierung auch schnellere Töne einfügte, so nahm man hiefür als Zeichen eine Rhombenform ♦, notae oder figurae currentes oder Elmuahym oder semibrevis genannt, welche insgemein die Hälfte der brevis bedeutete; manchmal rechnete man deren 3, auch 4 auf den Werth einer brevis.

Anfangs war die Zweitheilung Regel, die longa galt 2 breves und diese enthielten für gewöhnlich wiederum den Werth von 2 currentes oder semibreves in sich. Diese Annahme wird auch in der Discantus positio vulgaris gelehrt,[31]) welche eine longa mit dem Werthe von 3 breves eine longa ultra mensuram nennt; auch Johann Garlandia kennt nur diese Anschauung[32]) und nennt die zweitheilige longa longam rectam, die dreitheilige ultra mensuram. Walter Odington bestättigt dieß: „die longa hatte bei den alten Componisten (Organistas) bloß 2 tempora, später aber, um sie vollkommen zu machen, wies man ihr die Geltung von 3 tempora zu mit Bezug auf die heil. Dreifaltigkeit, welche die höchste Vollkommenheit ist, und nannte darum eine solche longa „perfecta", vollkommene longa; die longa von 2 tempora wurde dann longa imperfecta, unvollkommene longa geheißen."[33])

Der eigentliche Grund dieser Veränderung lag gewiß nicht in der bloß äußerlichen Bezugnahme auf die hl. Dreifaltigkeit, sondern vielmehr darin, daß der pes (Versfuß), welcher bei allen modi ins Gewicht fiel, und da auch der 5. modus eine solche Verlängerung der longa nothwendig machte, auf 3 tempora oder breves berechnet war. Auch galt den Alten überhaupt die Zahl 3 als die vollkommenste Zahl.[34]).

Was nun die Entwicklung der Mensuraltheorie von ihren Anfängen bis zu Franko von Cöln betrifft, so hatte man bis auf die neueste Zeit keine sicheren Aufschlüße, solche sind uns erst geworden, seitdem der unermüdliche Musikforscher Ed. v. Coussemaker in seinen Scriptorum de Musica medii aevi nova series a Gerbertina altera. Tom. I. (Paris, 1864) und Tom. II. (Paris, 1867) eine Reihe bisher unbekannter Musiktraktate veröffentlichte. Unter diesen ragt besonders der Anonymus Nr. 4 hervor, welcher die wichtigsten Aufschlüße gibt; neben diesem sind noch die Traktate des Anonymus Nr. 2 und 5 und der Traktat des Hieronymus von Mähren von großer Bedeutung.

Darnach hat auch Coussemaker sein höchst werthvolles Werk L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles (Paris 1865) bearbeitet und alles verwerthet, was in diesen Traktaten zur Sache Gehöriges zu finden war. Ueberdieß trug zur größeren Aufhellung dieser Periode die Auffindung eines Codex zu Montpellier bei, welcher zahlreiche Compositionen aus dem 12. Jahrhdt. enthält; Coussemaker theilt in diesem seinem Werke eine große Anzahl derselben mit Uebertragung in neuere Notenschrift mit.

Wir können die Zeit, während welcher die Polyphonie noch in den Kinderschuhen steckte und ihre Grundlagen zu einer gewissen Festigkeit ausbildete, die vorfränkonische Periode nennen; sie umfaßt das ganze 12. Jahrhundert. Coussemaker theilt sie in drei Perioden, richtiger in drei Entwicklungsphasen oder Stadien ein. Die erste Phase setzt er in das Ende des 11. Jhdts. und den Anfang des 12. Jhdts., wo weder

[31]) Couss. I. 94.
[32]) ibid. I. 97. u. 176.; ebenso Anonymus 7. Ibid. I. 378.
[33]) ibid. I. 235.
[34]) vgl. Gerbert, Script. II. 65; III. 141. Couss. I. 369.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bestimmte Zeichen zur genaueren Angabe der Kürze und Länge der Töne, noch eine geschriebene Methode vorhanden war. Dieß ist wohl eine ziemlich unbestimmte Erklärung. Den Anfang der Mensuraltheorie können wir wohl nur von dem Zeitpunkt an nehmen, da man bestimmte Zeichen, wenn auch erst sehr wenige, die notae oder figurae longae und breves nebst den currentes, in den Gebrauch einführte, um (vorerst) die Töne zweier miteinander zu singenden Melodien in ein richtiges Verhältniß zu bringen. Diese notae scheinen mir aber erst nach Beginn des 12. Jhdts. zur Verwendung gekommen zu sein; denn Johannes Cottonius,[35]) welcher um den Anfang dieses Jahrhunderts im Norden von Frankreich, wo die Wiege dieser Polyphonie steht, wirkte und nach dem Ausweis seines Traktates ein umfängliches Wissen besaß, macht nicht die leiseste Andeutung von solcherlei Noten; das Beispiel, welches er von der Diaphonie gibt, ist noch mit Neumen auf Linien geschrieben (s. oben). Auch Coussemaker gibt in seiner „Histoire de l'harmonie au mogen âge" auf Tafel XXIV. und XXV. der Monuments einige ähnliche Beispiele, welche er dem 12. Jahrh. zuweist.

In den ersten Jahrzehnten des 12. Jhdts. begann man also, sich der eigentlichen quadratisch gestalteten Noten zu bedienen. Hiedurch ward den Sängern die quantitative Uebereinstimmung zweier Melodien angezeigt. Dieß war bei einzeln stehenden Noten genügend; jedoch bei Ligaturen, bei verbundenen Noten ward dieß anders gehalten. Hiebei nahm man alle in einer Ligatur stehenden Noten und alle an eine longa geknüpften currentes (was alles zur Coloratur diente) der Geltung einer longa gleich.

Doch verblieb man bei diesem einfachen Verfahren nicht lange; nachdem einmal der Anstoß gegeben war, suchte man den schwankenden Zustand zu größerer Bestimmtheit zu führen. Zu diesem Zwecke stellte man, ähnlich der bestimmten Folge von Versfüßen[36]) für verschiedene Versmaaße, mehrere modi auf, d. h. regelmäßig sich folgende Zusammenstellungen von kurzen und langen Tönen. Derlei modi nahm man sechs an; (doch war ihre Zahl und Ordnung nicht bei allen Lehrern gleich, Franko von Cöln lehrt nur deren fünf, freilich aus dem Grunde, weil er zwei zusammenzieht, Pseudo-Aristoteles lehrt deren neun):

I. Modus: longa brevis, longa brevis etc. ▮▪▮▪, also trochäisch —⏑;
II. „ brevis longa, brevis longa etc. ▪▮▪▮, also jambisch ⏑—;
III. „ longa brevis brevis, longa brevis brevis etc. ▮▪▪▮▪▪, also daktylisch – ⏑⏑;
IV. „ brevis brevis longa, wiederholt: ▪▪▮▪▪▮, also anapästisch ⏑⏑—;
V. „ longa, longa, longa: ▮▮▮, also spondäisch — —;
VI. „ lauter breves oder breves und semibreves gemischt.

Als Grundmaaß bestand immer der pes (Versfuß), welcher drei breves umfaßte. Dieß gab wohl Veranlassung, im III., IV. und V. modus jeder longa den Werth von 3 breves zuzumessen, im III. und IV. modus die erste brevis (brevis recta) eine brevis, die zweite brevis (brevis altera) zwei breves gelten zu lassen.

Beim Gebrauche nannte man denjenigen modus, welcher mit der nämlichen Gattung schloß, mit der er begonnen. vollkommen, m. perfectus, z. B. ▮▪▪▮▪▪; denjenigen aber, welcher nicht mit der anfänglichen Notengattung schloß, unvollkommen, m. imperfectus. Ueberdieß nahm man für jeden modus besondere ordines,[37]) Anordnungen, an, je nachdem sich das rhythmische Motiv 1-, 2-, 3....mal wiederholt. Der Anonymus 4 definiert den ordo als die Zahl der Noten, welche vor der Pause nach dem Modell eines modus gesetzt sind; die Pause ist lang oder kurz, je nachdem die

[35]) K.-Mus. Jahrbuch 1888, p. 1—22.

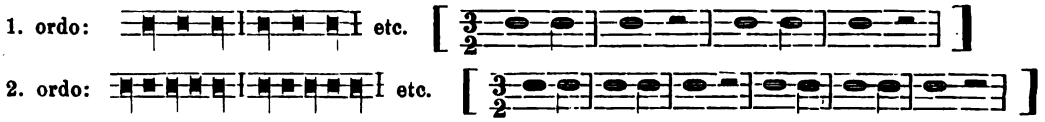
[36]) Schon Guido sagt in seinem Micrologus: „Non autem parva similitudo est metris et cantibus cum et neumae sint loco pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa jambico metro decurrit, et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes et multa alia." Gerb. Script. II. 16. Walter Odington führt die modi auch auf die Versfüße zurück. Couss. Script. II. 238.

[37]) I. 328. Auch Garlandia (I. 106.) macht noch davon Erwähnung.

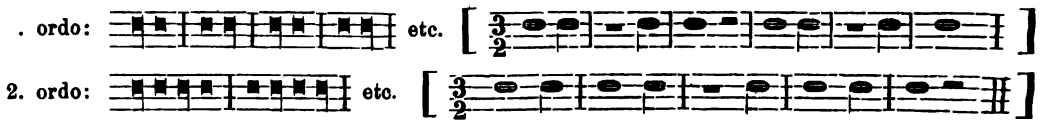
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Vervollständigung des pes es erfordert, oder wie die allgemeine Regel lautet: „Die Pause entspricht in ihrer Geltung der vorletzten Note“;[38]) z. B.

I. Modus perfectus.

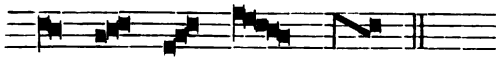


I. Modus imperfectus.

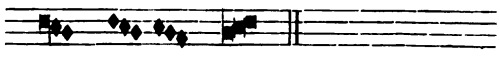


Diese Anordnung hatte insonderheit für den Tenor oder cantus firmus seine strenge Geltung. Daß ein solches für den Anfang sich geltend machendes Vorgehen etwas Schablonenhaftes an sich trug und ein ermüdendes Einerlei erzeugen mußte, läßt sich nicht läugnen; doch gestattete man sich bald auch mehr Freiheit, indem man die verschiedenen modi vermischte.[39]) Der Diskant konnte sich überhaupt freier bewegen, da er nicht immer mit dem Tenor in gleichen Noten zu gehen brauchte, sondern ein Aequivalent z. B. der longa des Tenors zwei oder mehrere kürzere Noten gegenüberstellen durfte.

Die Verbindung solcher kürzerer Noten, welche den Werth einer oder zweier longae oder auch pedes ersetzen mußten, hieß, sofern sie nur aus breves (der Form nach) bestand, ligatura, z. B.



traten aber figurae semibreves auf, welche nicht direkt, wie die breves verbunden, sondern nur eng an einander gereiht werden konnten, so nannte man dieß conjunctura, z. B.



Die Behandlung der Ligaturen war und ist der schwierigste Punkt in der Mensuraltheorie; zur einheitlichen Lehre darüber war man selbst zur Zeit Franko's noch nicht gekommen, da Walter Odington, welcher am Anfange des 13. Jhdts. schrieb, noch sagt:[40]) „Es gibt viele verschiedene Annahmen bezüglich der Geltung der Ligaturen, ich gebe nun die Regeln in Kürze an, wie ich ihre Geltung auffasse und die folgenden Beispiele zeigen, worin Andere abweichen.“ Doch gewann in der Folgezeit die Lehre Franko's hierüber allgemeine Geltung.

Wie schon bemerkt, machte man anfänglich mit den Ligaturen wenig Umstände; da sie nur Coloratur, Verzierung einer Note waren, so wurden diese minderwerthigen Noten über einer einzigen gegenüberstehenden Note des Tenors rasch abgesungen oder gespielt. Doch bald scheint man den Noten der Ligaturen einen bestimmten Werth zugetheilt zu haben. Wann das geschehen ist, darüber haben wir keine Anhaltspunkte. Der Bericht des Anonymus 4 lautet dahin, daß in den alten Büchern zu viele gleichartige Noten (puncta equivoca nimis) waren; „man arbeitete mehr nach eigenem Ermessen (solo intellectu), indem man sagte: „diese Note verstehe ich als eine lange, jene als eine kurze.“ So mühte man sich lange Zeit ab, ehe man wußte, was jetzt leicht von allen begriffen wird vermittelst einfacher Regeln, so daß jetzt Einer in einer Stunde größere Fortschritte macht, als früher in sieben.“[41]) Dieses Schwanken, diese Unklarheit machte sich eben bezüglich der Gelt-

[38]) l. c. I. 181. 348.

[39]) Couss. I. 328. Der Tenor konnte nach einer Pause einen andern modus aufnehmen. Garlandia (I. 107) lehrt, wie vielfach die Gegenüberstellung verschiedener modi zwischen Tenor und Diskant sein kann, und Anonymus 2 (I. 312) gibt eine reiche Auswahl von Figurationen, deren sich der Diskant, stehe er über oder unter dem cantus firmus, bedienen kann.

[40]) Licet multe diverse acceptiones de valore ligaturarum. tamen sicut ego accipio, regulas breves subjicio, et in sequentibus, cum alii diversificant, exempla demonstrant.“ l. c. I. 243.

[41]) l. c. I. 344.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ung der einzelnen Noten der Ligatur geltend. „Der größte Theil der Erkenntniß alles dessen (was nun bei uns geregelt ist) beruhte bei den Alten, da sie solches noch nicht durch die Notenschrift ausdrückten, auf der Inobachtnahme der Consonanzen der ganzen Melodie, nämlich der Oktav, Quint und Quart; sie nahmen Rücksicht auf das Verhalten der obern Stimme zur untern und lehrten Andere durch die Anweisung: „Ihr hört es; beobachtet es beim Singen!“ [42])

Die „Discantus positio vulgaris“, welche nach der Angabe des Hieronymus von Mähren die älteste geschriebene Unterweisung in der Mensuralmusik sein soll, führt nur die modi an, ohne von den ordines eine Erwähnung zu thun. Von den Ligaturen sagt sie: „Wenn im Diskantus zwei Noten verbunden erscheinen, so ist die erste kurz, die zweite lang, wenn nicht die erste massiger geschrieben ist, wie . Sind drei ligierte Noten da und geht eine Pause vorher, so ist die erste lang, die 2. kurz, die 3. lang. Geht eine lange Note vorher, so sind die ersten zwei kurz, die 3. lang; folgt jedoch eine lange Note, so ist die dritte longior longa d. h. 3 tempora. Besteht die Ligatur aus vier Noten, so sind alle kurz; besteht sie aus mehreren Noten, so cessiert alle Regel und sie werden nach Belieben (nach bestem Ermessen) vorgetragen. Und dieß findet speziell beim Organum und Conductus statt.“ [43])

Um Mitte des Jahrhunderts, da ein gewisser Leoninus zu Paris als optimus organista (als ausgezeichneter Komponist von Diaphonien, organum) gerühmt war, erachtete man zwei verbundene Noten (duae ligatae) gleich einer brevis und longa, drei gleich einer longa und brevis u. s. w. [44]) Etwas später kannte man schon ligaturae cum proprietate et perfectione und ligaturae sine proprietate et perfectione, und das war zur Zeit des großen Perotinus, welcher eine klarere Notation auf die Bahn brachte. Als Regel galt: In der Ligatur cum proprietate et perfectione gilt die vorletzte Note eine brevis, die letzte eine longa, die vorangehende oder vorangehenden Noten zusammen eine longa. In der Ligatur sine proprietate et perfectione fand das Gegentheil statt, d. h. die vorletzte Note war lang und die letzte kurz. „Wiederum fanden sich einige Lehrer, welchen die bisherigen Regeln nicht mehr genügten und welche deshalb ein Zeichen proprietatis oppositae einführten und lehrten, daß in der Ligatur cum proprietate opposita et perfectione die letzte Note eine longa, die vorhergehenden Noten eine brevis gelte. Die Ligaturen mit mehr als drei Noten waren auf solche von drei Noten derselben Gattung zu reducieren (z. B. lig. cum propr. et perfect. = longa brevis longa). [45])

Ueber die Zusammengehörigkeit der Noten einer Ligatur, wenn dieselben wegen der ihnen unterlegten Textsilben nicht verbunden, sondern getrennt stehen, spricht sich der genannte Autor weitläufig aus (l. c. I. 343.).

Noch eine Bemerkung desselben soll registrirt sein, nämlich, daß man die brevis gewöhnlich für die Singstimmen in nicht mehr als 3 Theile spalte, wohl aber für die Saiteninstrumente. [46]) Die Note für die Unterabtheilung war ♦, Elmuahym genannt; sie heißt, schreibt er, semibrevis, wenn sie unmittelbar vor oder nach einer ähnlichen Note steht (also die Hälfte der brevis bedeutete); manchmal ist sie auch der dritte (oder vierte) Theil der brevis, und dann werden diese 3 oder 4 als currentes (als Lauf, stufenweise Folge) genommen. Die Zertheilung selbst hieß minutio oder fractio.

[42]) ibid. [43]) l. c. p. 94. [44]) l. c. I. 342.

[45]) Die Perfektion bezieht sich auf die letzte Note einer Ligatur; cum perfectione oder perfecta zeigt an, daß die letzte Note eine longa sei; sine perfectione oder imperfecta bezeichnet, daß sie eine brevis sei. Ob aber diese longa 2 oder 3zeitig sei, hängt von der folgenden Note ab. — Proprietas (Eigenthümlichkeit) bezieht sich auf die erste Note der Ligatur. Die Eigenthümlichkeit der einfachen Quadratnoten ■, welche ist, daß sie eine brevis gelte, wurde als Ausgangspunkt zur Werthbestimmung dieser ersten Note genommen. Da nach der Ruhe die Arsis (Hebung) das erste ist, so behielt man die brevis-Bedeutung der ersten Note für alle aufwärtsgehenden Ligaturen bei; sollte sie eine longa sein, so versah man sie mit einem abwärtsgehenden Striche an der linken (oder auch rechten) Seite; für die absteigenden Ligaturen galt das Gegentheil. Das Nähere über Perfectio und Proprietas wolle man aus Coussemaker, Jakobsthal und andern einschlägigen Werken ersehen. Während noch bei Garlandia und Aristoteles der Werth der Ligaturen von dem modus abhängt und also wechselt, traf Franko die Vereinfachung, ihn von der Gestalt der Noten abhängig zu machen, so daß z. B. die ligatura binaria cum proprietate et perfectione stets brevis longa galt.

[46]) l. c. I. 338. 341.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(Auch die fractio der longa in eine brevis und zwei currentes scheint sehr beliebt gewesen zu sein. I. 337.)

Was das Harmonische anbelangt, die wohlklingende Zusammenfügung mehrerer Töne in gleicher Zeit (was wir Akkorde nennen), sowie die Folge solcher Zusammenfügungen, — so war man über die einfache Verbindung der Consonanzen oder Concordanzen, welche ich oben aufgezählt habe, auch in dieser Periode und lange Zeit nachher noch nicht hinausgekommen. Man kannte noch keine gegenseitigen Beziehungen der Töne und Zusammenklänge; man fügte einfach eine Concordanz in einer zweiten oder dritten Stimme zu einem Tone des cantus firmus. Für den Discantus galt anfangs die Regel, daß die Concordanzen auf eine lange Note — im modus I. also auf die je erste Note — treffen müsse; später, um die Zeit Franko's von Cöln, ward sie dahin präcisiert, daß der Anfang jeder Perfektion mit einer Concordanz zu belegen sei, mag nun die betreffende Note eine longa oder brevis oder semibrevis sein.[47]) Dieß war strenge Vorschrift für die Dupla und Tripla, d. h. für die 2- und 3stimmigen Compositionen; bei den Quadrupla und Quintupla, d. h. 4- und 5stimmigen Stücken, mußten wenigstens zwei Stimmen mit dem Tenor in Concordanz stehen. So lehrt Franko,[48]) während der Anonymus 4 für gewöhnlich Concordanz aller Stimmen fordert, und als Ausnahme anführt: „In quadruplis kann manchmal auch eine Discordanz (wo regelrecht eine Concordanz stehen sollte) eingeführt werden, was beim Triplum nicht statthaben kann; so wenn die vierte Stimme eine kleine oder große Terz zum Tenor oder zur zweiten Stimme hat, während die übrigen drei Stimmen in der Oktav, Quint oder Quart zu einander stehen. Und so führt sich auch nothwendiger Weise die Discordanz der Sext ein, wenn die Terz als dritte Stimme über dem Tenor liegt" (z. B. $\begin{matrix} C \\ E \\ A \end{matrix}$).[49])

Wie im Allgemeinen die langen Noten des Tenors, besonders beim Organum, mit Concordanzen, und zwar möglichst mit vollkommenen und mittleren zu belegen waren, so konnten die breves und semibreves sowohl in Concordanz als Discordanz stehen. Dieß änderte sich einigermaßen, als später auf den Anfang einer Perfektion eine Concordanz zu treffen hatte und hiebei die Länge oder Kürze einer Note nicht mehr in Betracht gezogen wurde.[50]) Für Anfang und Schluß gebrauchte man gewöhnlich nur vollkommene Consonanzen; doch kamen selbst im zweistimmigen Organum Schlüße in der kleinen und großen Terz vor.[51])

Stellten sich im Laufe des Stückes vollkommene Discordanzen, d. h. der Tritonus ein, so hat nach Anweisung Garlandia's die untere Stimme ihren Ton dem der obern Stimme und die obere Stimme dem der unteren anzupassen und denselben entweder zu erhöhen oder zu erniedrigen.[52]) Die musica falsa oder ficta fand also ihre vorzügliche Geltendmachung durch den Diskantus, nachdem sie schon im Parallelorganum vorbereitet war.[53])

Wann das Wort „Discantus" in Gebrauch kam, läßt sich nicht so genau bestimmen; die älteste Mensuraltheorie, die Discantus positio vulgaris, bedient sich nur dieses Wortes, während der um etwas weniges frühere Johannes Cottonius noch einzig von „Diaphonia" spricht. Uebrigens ist die Grundbedeutung beider Wörter die nämliche und Discantus nur die Uebertragung des griechischen Wortes Diaphonia in's Lateinische. Beide bezeichnen einen von einem andern abweichenden Gesang, welcher mit dem ersteren verbunden doch consoniert. In dieser Weise faßt auch die Pos. vulg. die

[47]) l. c. I. 129. 302.; Gerb. III. 13. Bei den daktylischen und anapästischen Rhythmen (III. und IV. modus) $\overset{3\ 1\ 2}{— \smile \smile}$ und $\overset{1\ 2\ 3}{\smile \smile —}$ liegt die Concordanz sogar nur im Anfange des zweiten Traktes (pes) resp. im Anfange des Versfußes ($— \smile \smile$).

[48]) l. c. I. 132. 359. Gerb. III. 13.

[49]) l. c. I. 360.

[50]) Uebrigens gestatteten sich die Componisten nicht selten Abweichungen von den theoretisch festgestellten Regeln. Vgl. Couss. I. 361 ff.

[51]) l. c. I. 351.

[52]) l. c. I. 115. 324 $\left(\begin{matrix} h \\ (f)\,fis, \end{matrix} \begin{matrix} (f)\,fis \\ h \end{matrix}\right)$.

[53]) Der falsa musica bediente man sich a) um eine unstatthafte Dissonanz d. h. den Tritonus zu entfernen, b) propter pulchritudinem vel colorem, um eine Melodie zu verzieren, indem man an geeigneten Stellen einen chromatischen Ton einfügte, wie in den cantilenis coloratis; auch Marchettus von Padua nennt einen solchen chromatischen Ton noch color; c) um die nämliche Melodie auch auf andern Stufen oder bei andern Schlüsseln (claves oder signa C, F, G) ausführen zu können, also in Transposition. (l. c. I. 310.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Definition von Discantus;[54]) doch in bestimmterer Weise drückt sich Joh. Garlandia (2. Hälfte des 12. Jahrhds.) aus, indem er schreibt: „Der Diskant ist eine Uebereinstimmung einiger verschiedener Gesänge (Melodien), wobei diese Melodien durch Benützung von langen, kurzen und halbkurzen Tönen zu gutem Verhältniß ausgeglichen werden und dieß gute Verhältniß durch die gehörigen Notenzeichen kennbar gemacht wird."[55])

Doch, wie man früher „Organum" sowohl als Name für eine den cantus planus in der Quint oder Quart begleitenden Stimme, als auch als Gattungsname solcher mehrstimmigen Musik gebrauchte, so verstand man im 12. Jhdt. unter dem Worte „Discantus" nicht bloß die mensurierte Musik als Gattung, sondern man nannte so auch die zu einem Tenore oder cantus firmus hinzutretende mensurirte Stimme selbst.

Der Discantus als Allgemeinbegriff enthielt schon frühzeitig mehrere Spezies oder Compositionsformen, welche jedoch nicht von allen Lehrern gleichmäßig aufgeführt werden.[56])

Die Positio vulg. sagt: „Vor den Diskanten sind einige reine Diskante, eine andere Art ist das Organum, welches zweifach ist, nämlich das Org. duplum und das Org. purum. Fernere Arten des Diskantes sind: Coductus, Motetus und Ochetus."[57]) Etwas später wird noch Copula und Rondellus genannt. Das Wesen einiger dieser Arten läßt sich nicht sicher bestimmen, da die Definition, welche die alten Autoren geben, für uns nicht immer verständlich genug ist und auch die uns erhaltenen Beispiele wenig zur Erläuterung beitragen. (Es sei hiebei bemerkt, daß hauptsächlich nur das 12. Jhdt. in Betracht gezogen wird.)

Das Organum als Spezies des Diskantes erscheint in der Positio vulgaris in zweifacher Gestalt: einmal als Org. duplex (duplum), welches gleich ist in Pausen, nicht aber in Noten, indem der Tenor gedehnte Noten hat, darüber aber ein doppelter und verschiedener Gesang als Diskantus steht. (Soll dadurch ein doppelter Diskant, also Dreistimmigkeit gemeint sein, wie das „Alleluja. Posui adjutorium in den „Monuments" bei Coussemaker zeigt?) Dann wird noch ein Organum purum genannt, welches darin besteht, daß jeder langen Note des Tenors, welche ultra mensuram ist, d. h. die Dauer von 3 breves hat, im Diskant eine lange (von 2 tempora) und eine kurze Note (brevis) oder deren Aequivalent in breves und semibreves entgegengesetzt wird. (Dieß gleicht ganz dem 5. modus.)

Der Anonymus 4 nennt auch das Org. purum, gibt aber keine weitere Erklärung, es weist bloß auf zwei Beispiele, welche uns aber nicht bekannt sind. Ferner nennt er Org. in triplo, wie das genannte „Alleluja. Posui adjut."; ferner ein Organum, wie es in ein- und mehrfachen Conducten vorkommt und nur uneigentlich so genannt wird; zuletzt das Organum, wie es von den Alten aufgefaßt wurde, „als die Zusammenstimmung von Tönen und Tönen," also eine gleichzeitige harmonische Fortschreitung eines 2, 3 oder 4stimmigen Gesanges mit oder ohne Mensur (Contrapunkt mit nota contra notam). Später bezeichnet er das Organum purum als eine freie, irreguläre, sehr beliebte und ansehnliche Form, welche auch 3 und 4stimmig sein und alle möglichen Verzierungen annehmen kann.[58])

Garlandia nimmt die Sache einfacher: im Allgemeinen (generaliter) bedeutet ihm das Organum jeden mehrstimmigen Gesang, im Besondern (specialiter et per se) aber alles, was nach einem zwei- oder dreitheiligen modus im Diskant hervorgebracht wird, wobei der Tenor bis zu einem Abschnitte unison bleibt, wo beide wieder in einer Consonanz zusammentreffen.[59]) Aehnlich sprechen sich auch die späteren Autoren aus; so Franko und Walter Odington.

Der erstere sagt: „Im Allgemeinen genommen ist Organum jeder mensurirte Kir-

[54]) Guido: „Diaphonia vocum disjunctio sonat; quod nos organum vocamus, cum disjunctae voces et concorditer dissonant et dissonantes concordant." (Gerb. Scr. II. 21.) — Positio vulg.: „Discantus est diversus consonans cantus." (Couss. I. 96.)

[55]) „Disc. est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves et semibreves proportionaliter adequatur, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur." l. c. 118.

[56]) Manche reden nur zufällig davon, desto mehr werden dagegen tripla, quadrupla betont.

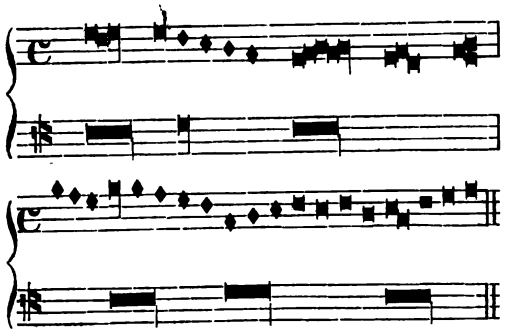
[57]) l. c. I. 96.

[58]) Couss. l. c. I. 354. 362. [59]) l. c. I. 114.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

chengesang, im Besondern aber bedeutet es das Org. duplum, welches man gewöhnlich Org. purum nennt." Für ihn sind also im Gegensatz zu Positio vulg. beide Formen ein und dasselbe. „Es ist aber nicht in allen Theilen mensuriert; denn der Tenor bleibt bis zu einem Abschnitte liegen und wenn eine Discordanz eintritt, schweigt er, bis er in einer Concordanz mit dem Diskant wieder gut zusammentreten kann, oder er bedient sich der musica ficta." Hiebei scheint also der Diskant und nicht der Tenor das Vorrecht zu haben! „Wenn der Tenor mehrere Noten hätte, wäre es schon nicht mehr Organum, sondern Discantus."[60])

Walter Odington lehrt zur Anfertigung eines Org. purum: „Nimm 1, 2 oder 3 Noten des cantus planus und ordne damit einen Tenor, und über ihm lasse eine zweite Stimme in Concordanzen, denen du beliebig viele Discordanzen beimischest, fortschreiten. Die Oberstimme beginne in der Oktav, Quint oder Quart vom Tenor, der Schluß aber sei immer in der Oktav, Quint oder im Einklang. Der Gesang soll milde und zart geschehen, im Absteigen sei er mehr gleichmäßig; der Tenor halte seinen Ton tremulierend und bei Discordanzen halte er inne."[61]) Ein Beispiel aus Coussemaker (Ser. I. 135) möge zur Erläuterung dienen.



Alles in allem genommen, hatte man im 12. Jhdt. drei Arten oder Formen des Organums: 1) das alte Parallelorganum, 2) das aus diesem hervorgegangene Organum, wobei die Hauptconsonanzen in zwei, drei und vier Stimmen mit Beobachtung der Gegenbewegung Note für Note gegen den cantus firmus verwendet wurden, alles noch ohne Mensur, wobei gelegentlich auch dissonierende Durchgangstöne eingeschaltet werden konnten; 3) das zuletzt genannte Organum purum, wobei über einem gedehnten oder liegen bleibenden Tenor ein mensurierter Diskantus sich erging.

Letztere Art hat vieles gemein mit dem sog. punctus organicus (Orgelpunkt), welcher seine Stelle am Schluße eines Gesanges fand und auch cauda (Schweif) genannt wurde. Es ist dieser nichts anderes als die Beibehaltung oder Nachahmung der sog. Jubilen (jubilus), reich ausgestattete Tonfiguren, welche im gregor. Kirchengesange z. B. auf dem letzten a des Alleluja oder auf der vorletzten Silbe eines Gradualtextes gesungen wurden. Anonymus 4 benennt mehrere volumina cantum aus der Zeit Perotinus des Großen, worin sich zwei- und dreistimmige „Conductus caudam habentes" finden,[62]) und bemerkt, daß die guten Componisten am Schluße von Abschnitten gerne einen punctum puri organi beigeben zur Erzielung eines glänzenden Schlußes. Nach Franko (l. c. I. 133) war der punctus organicus, welcher auf der vorletzten Note des Tenors stattfand, ein freier Gesang, wobei man keine Mensur beobachtete.

Die zweite Spezies des Diskantus ist der Conduktus; „er ist vorhanden, wenn über einem und demselben metrischen Texte ein vielfältiger Gesang steht, welcher auch zusammengesetzte Consonanzen annimmt."[63]) So die Positio vulgaris. Franko schreibt:[64]) „Wer einen Conduktus fertigen will, muß zuerst einen möglichst schönen Gesang er-

[60]) l. c. 118.

[61]) l. c. 124. Aehnlichen Vortrag lehrt auch schon Franko: „Quotiescumque in organo puro plures figurae similiter in unisono evenerint, sola prima debet percuti, relique vero omnes in floratura teneantur." (l. c. 118.)

[62]) l. c. I. 361.

[63]) „C. est super unum metrum multiplex cantus, qui etiam secundarias recipit consonantias." Metrum kann hier nicht bedeuten, was man gewöhnlich unter Metrum (Versmaß oder auch modus) versteht, sondern es wird damit ein metrischer Text, ein Gedicht, carmen, verstanden, in welchem Sinne es öfter bei den alten Autoren vorkömmt, z. B. Couss. I. 219. „sicut enim silabe et pedes sunt partes metri." Gerb. Script. II. 14. „Igitur quemadmodum in metris sunt literae et syllabae, partes et pedes ac versus, ..." —

[64]) „Qui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulchriorem quam potest; deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum." l. c. I. 192. Der Tenor hieß primus cantus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

finden und diesen dann als Tenor zu Grunde legen." Walter Odington spricht sich hierüber so aus: „Conducti sind Gesänge, welche aus schönen, entweder schon bekannten oder erst erfundenen biegsamen Melodien zusammengefügt sind, wobei verschiedene modi und auch Wiederholung von Abschnitten in demselben oder in einem verschiedenen Tone zur Verwendung kommen."[65])

Aus diesem geht hervor, daß die Conducten eine ziemlich freie Compositionsform waren, deren Eigenthümlichkeit darin bestand, daß 1) der Tenor nicht aus dem cantus planus oder Choral entnommen wurde, wie es für andere Formen strenge Vorschrift war, sondern vom Tonsetzer frei erfunden ward; später konnten dazu auch andere, schon bekannte Melodien benutzt werden; 2) alle Stimmen hatten den nämlichen Text; das berichtet auch Franko (s. unten). Es scheint jedoch, daß man hiezu nur metrische Texte benützt habe. Conducti wurden aber auch ohne Text componiert (sine litera) und dann waren sie unzweifelhaft nur für Instrumente bestimmt. 3) Es konnten verschiedene modi in den Conducten vertreten sein und es brauchte wohl selbst der Tenor nicht immer den nämlichen modus zum strengen Ausdruck zu bringen, sondern konnte damit abwechseln. Uneingeschränkter noch waren die begleitenden Stimmen. 4) Die Stimmen hatten mehr Freiheit bezüglich des Umfanges. Während es sonst als allgemeine Regel galt, daß keine Stimme den Umfang des Tropus — also höchstens bis zu 10 Tönen — überschreiten sollten, war es erlaubt, bei den Conducten auch weiter auszugreifen und zusammengesetzte[66]) Consonanzen zu nehmen; beim 3 und 4stimmigen Satze, welcher zu dieser Setzart auch benützt wurde, versteht sich dieß allerdings von selbst; der besondere Beisatz „conson. secundariae" in der ersten Definition scheint aber darauf zu deuten, daß solch weiter Umfang auch beim zweistimmigen Satze gestattet war. 5) Beim Conduktus konnten auch Wiederholungen einer Phrase, eines Abschnittes, in derselben oder in einer der andern Stimmen stattfinden (Imitation). So erscheint der Conduktus als die freieste Satzform des 12. Jahrhunderts.

Als eine dritte Spezies wird genannt der Motetus, „ein mehrstimmiger gut zusammenklingender Gesang über bestimmt gemessenen Noten des cantus firmus oder ultra mensuram (1 longa = 3 breves) geltenden Noten, verschieden in Noten und Pausen."[67]) Motetus unterscheidet sich also von andern Spezies dadurch, daß er nicht bloß einen nach einem beliebigen modus streng eingerichteten Tenor fordert, sondern eine zweite Stimme in großer Beweglichkeit, gewöhnlich im VI. modus (omnes breves et semibreves), hat, wogegen eine dritte Stimme nach einem ruhigeren modus singt. Walter Odington[68]) nennt den Motetus darum auch „motus brevis cantilenae", eine rasche Bewegung des Gesanges, und fordert überdieß, daß die Textsilben mit den Noten bezüglich der Quantität gut übereinstimmen; jede Stimme bekam aber wegen der Verschiedenheit der angewendeten modi einen besonderen Text.[69])

Diese Spezies des Diskantus ist die Vorläuferin der späteren Motette, insofern sie über einem cantus firmus gefertigt ist; die freie Motettenform, welche nur ein Thema benützt und daraus sich entwickelt, scheint mehr dem Conduktus nachgefolgt zu sein.

Zu bemerken ist, daß das Wort Motetus nicht bloß eine Compositionsform bei den Alten bezeichnete, sondern es wurde bei Mehrstimmigkeit auch die zweite Stimme motetus benannt, während eine dritte Stimme triplum, eine vierte quadruplum hieß.[70])

---

[65]) „Conducti sunt compositi ex plicabilibus canticis decoris cognitis vel inventis et in diversis modis et punctis iteratis in eodem tono vel in diversis." l. c. I. 247. „Punctus" heißt bei den Alten nicht bloß ein Punkt oder auch eine einzelne Note, sondern auch ein Complex von Noten, ein Abschnitt, eine Phrase. Vgl. Coussemaker l. c. I. 114. 347. Gerade so gebraucht auch Garlandia das Wort sonus. l. c. I. 106. „Sonus hic accipitur pro musica 116. „idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus." — „Punctus" wird fast regelmäßig im Singular als Masculinum, im Plura als Neutrum behandelt. I. 339. „Puncta predicta dicuntur apud quosdam note, quare unus punctus vocatur nota."

[66]) l. c. I. 246. „Consonantiae secundariae" sind jene, welche innerhalb der Doppeloktav liegen, wie: die Dezime, die Undezime, die Duodezime und die Doppeloktav; diejenigen, welche in der dritten oder gar vierten Oktav ihre oberen Endpunkte haben, wurden remotae, entfernte, genannt. l. c. I. 362.

[67]) l. c. I. 96. „Motetus est super determinatas notas firmi cantus mensuratas sive ultra mensuram, diversus in notis, diversus in pausis mutiplex consonus cantus."

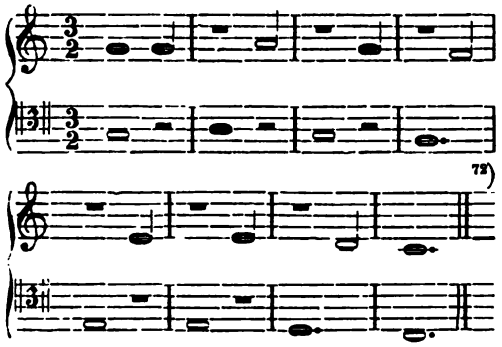
[68]) l. c. I. 246.

[69]) vgl. l. c. das Beispiel p. 248.

[70]) cf. l. c. I. 96.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Als eine vierte Spezies nennt die Positio vulgaris noch den Ochetus (auch Hoquetus, Hoketus), gibt aber eine unverständliche Definition.[71]) Spätere Autoren machen die Sache erst durch Wort und Beispiel klar. Franko nennt den Ochetus auch truncatio, Verstümmelung, indem die eine Stimme einen oder zwei u. s. w. Töne singt, während die andere schweigt und so Gesang und Pausen gegeneinander abwechseln. Hiebei müßen die tempora genau eingehalten werden und die gesungenen Töne gegenseitig in Concordanz stehen, z. B.



Diese Manier bewirkte einen dem Schluchzen ähnlichen Vortrag, der nicht gerade unbeliebt gewesen zu sein scheint; nach W. A. Ambros erhielt sie sich bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hinein.[73])

Als eine andere Spezies des Diskantus, welche wenigstens in der zweiten Hälfte des 12. Jhdts. schon im Gebrauche war, wie aus dem Traktate Garlandia's[74]) zu ersehen ist, erscheint der Rondellus; doch begegnen wir erst bei Walter Odington einer Art Definition, indem er sagt:[75]) „Wenn das, was der eine vorsingt, alle nach der Reihe nachsingen, so nennt man solchen Gesang Rondellus, d. h. einen Rundgesang." Er gibt zugleich die Art und Weise, solche Gesänge zu componieren, an: „Man erfinde einen Gesang so schön als möglich und vertheile ihn nach einem der modi, sei es mit oder ohne Text. Dieser Gesang werde von allen Stimmen vorgetragen; während die eine Stimme ihn vorträgt, sollen eine zweite oder dritte Stimme eine andere Melodie, jedoch mit Beachtung der Consonanzen, ausführen und zwar so, daß wenn eine Stimme steigt, die andere oder die dritte fällt und sie nie zugleich steigen oder fallen, es wäre denn behufs erhöhter Verschönerung. Jede einzelne Stimme hat die Melodien der andern Stimmen auch vorzutragen." Die zwei Beispiele, welche er dazu anführt, sind ein wirklicher Canon. So weit scheint man indeß zu Garlandia's Zeiten noch nicht fortgeschritten zu sein, daß der vollständige Gesang der einen Stimme von einer andern wiedergegeben wurde. Garlandia redet nur von Wiederholung einer und derselben Tonphrase in den verschiedenen Stimmen, also von dem, was wir Imitation nennen. Diese Imitation, sagt er, findet sich in drei- und vierstimmigen Compositionen, bei Conducten und vielen anderen Arten.[76])

Noch wird eine Spezies von Garlandia genannt, deren genauere Kenntniß erst durch die Angaben und Beispiele bei Franko und Walter Odington vermittelt wird, nämlich die Copula, deren Wesen zwar schon der Name, Verbindung, aber immerhin noch ganz unbestimmt ausspricht. Nach Garlandia steht die Copula zwischen dem Diskant und dem Organum und stellt sich dar als eine Figur von zwei verbundenen Tönen oder Noten. (Die noch weiter beigefügte dritte Definition ist mir unverständlich.)[77])

---

[71]) „Ochetus est super tenorem unius cujusque modi motetorum absque pausa diversus et consonans cantus." l. c. I. 96. Sollte in dieser Stellung nicht etwa heißen: „moteto atque pausa"?

[72]) l. c. I. 134. 281.

[73]) Geschichte der Musik II. 328.

[74]) Couss. I. 116.

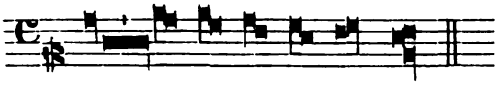
[75]) l. c. I. 245. „Si quod unus cantat omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est rotabilis vel circumductus." 246. „Tamen aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus accendit, alter descendit, vel tertius ita ut non simul descendat vel ascendat nisi forte tamen majoris pulchritudinis, et a singulis singulorum cantus recitentur."

[76]) l. c. I. 116. „Repetitio diverse vocis (wodurch auch ein color, eine Verschönerung eines Gesanges erzielt wird) est idem sonus repetitus in diverso tempore a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis."

[77]) l. c. 114. „Copula multum valet ad discantum, quia discantus nunquam perfecte scitur, nisi mediante copula. C. dicitur ergo esse id quod est inter discantum et organum. Alio modo: C. est id quod profertur recto modo equipollente unisono. Alio modo: C. est ubicunque sit multitudo punctorum etc." — p. 133. „C. est velox cantus ad invicem copulatus." — p. 245. „Est alia species (discantus), que procedit per binariam ligaturam sicut secundus modus, sed velociter est et longam immensuratam accipit in principio, que copulatur."

Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Er legt ihr so hohe Bedeutung bei, daß er sagt, man könne den Diskantus nur mit Hilfe der Copula verstehen. Franko nennt sie einen rasch verbundenen Gesang; Walter einen Gesang, welcher in zweitönigen Ligaturen, wie der II. modus, aber schneller dahinschreitet, mit einer langen Note (von 3 temp. oder unbestimmter Länge) am Anfange. Sie kann in einer oder zwei Stimmen auftreten, während der Tenor in langen Noten (eine gegen zwei der Copula), oder auch in länger gedehnten Noten singt. Als ein Beispiel gibt Franko:[78])



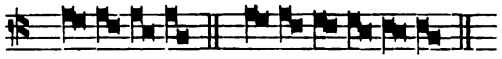
Aber auch ohne solche Verbindung der Noten kam die Copula vor, wie:

Diese Art gleicht äußerlich dem V. modus (Franko's, omnes breves et semibreves), unterscheidet sich aber dadurch, daß dieser modus ohne Text überall seine Noten verbinden kann, diese Copula aber nicht und auch zu einem Text niemals gebraucht wird. Nach Walter fand sie ihre Verwendung in beiden Gestalten nur als ein Anhang am Schluße eines Abschnittes, als non ligata nur für Instrumente.

Noch werden Cantilenae genannt, welche wohl nichts anderes gewesen sein werden, als Vulgärgesänge, allgemein verbreitete weltliche Lieder.[79])

Der Anonymus 2 (l. c. I. 312) führt auch „cantinellas coronatas" an und bezeichnet sie als solche, bei welchen auch die musica ficta causa pulchritudinis angewendet wird, d. h. gelegentlich chromatische Halbtöne eingeschaltet werden. Da nun pulchritudo und color das nämliche — eine Verschönerung oder Verzierung bedeuten, so kann ich mich der Ansicht Coussemakers und Dr. Adlers, als seien die cant. coronatae eine eigene Art von Gesängen, nicht anschließen. Ich glaube, daß das „coronatae" auf einem Fehler des Schreibers beruhe, welcher beim Diktieren coronatae statt coloratae verstanden hat. Bei Walter Odington werden cantilenae „coloratae" genannt; doch wird dabei nur hervorgehoben, daß die Dissonanzen, welche bei Wiederholung einer Figur über einem bestimmten Tenor sich ergeben, gangbar seien.[80])

Color (Färbung) ist ein weit umfassender Begriff, unter ihn fiel alles, was zur Ausschmückung und Verzierung der einfachen Melodien und Gesänge diente. Garlandia gibt uns hierüber ausreichende Kenntniß.[81]) Color nennt er eine Verschönerung des Klanges oder ein Objekt, vermöge dessen das Gehör eine Annehmlichkeit oder ein Wohlgefallen empfindet. Arten des color sind: a) ordinatio soni, wenn ein Ton mit einem andern innerhalb der Quint, oder innerhalb der zuständigen Oktav, oder auch in noch größeren Intervallen, wie es bei Instrumenten vorkömmt, in Verbindung gesetzt wird (ordinare heißt eigentlich in Reih und Glied aufstellen); als Beispiel wird angeführt:



b) Florificatio vocis oder commixtio. Die Erklärung dessen ist unverständlich und das Beispiel, welches eher zum folgenden color paßt, besagt gar nichts. Nach Hieronymus von Mähren besteht sie in einem schnellen, zitternden Hervorbringen eines Tones, und ist nichts anderes als unser Triller. Mit dieser vibratio, diesem Triller muß verbunden sein die reverberatio, der Vorschlag, wozu noch kommen kann die plica, das Portament, die Vorausnahme.[82])

c) Repetitio ejusdem vocis, die Wiederholung des nämlichen Tones oder der nämlichen Figur.

d) Repetitio diverse vocis seu sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus, die Wiederholung einer Phrase durch verschiedene Stimmen aber nicht zu gleicher Zeit — die eigentliche Imitation, Nachahmung.

---

[78]) l. c. I. 133.

[79]) vgl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Herausgegeben von F. Chrysander, Ph. Spitta und G. Adler. Leipzig bei Breitkopf u. Härtel. 1886. Seite 278.

[80]) l. c. I. 246. „Alio modo excusatur discordia, ut in motettis coloratis, quum scilicet super certum tenorem aliqua pars cantilenae iteratur."

[81]) l. c. I. 115. 116.

[82]) l. c. I. 91. „Flos armonicus est decora vocis sive soni celerrima procellarisque vibratio. Florum alii longi, alii aperti, alii vero existunt subiti."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

e) Zur Verschönerung des Gesanges gehört auch die nobilitatio soni, Klangveredlung,[83]) welche vielmehr den Vortrag des Sängers oder Spielers, die Stärke oder Schwäche, Dehnung oder Verkürzung, schärfere Accentuierung eines Tones betrifft. Unter diese nobilitatio zählt Garlandia auch die fictio soni, ut melius appetatur, die gelegentliche Einflechtung chromatischer Halbtöne, welche als Dissonanzen die folgenden Consonanzen gleichsam erwünschlicher machen und dieselben eindringlicher hervorheben. Marchettus von Padua nennt sie direkt color. Den sehr freien Gebrauch der chromatischen Halbtöne von Seite der gallischen Sänger bezeugt Hieronymus von Mähren (I. 93).

f) Auch diese Anweisung gibt er noch (I. 117): „Setze colores, Ziermittel, an Stelle von Tönen, welche verhältnißmäßig sich wenig geltend machen. Je mehr colores angewendet werden, desto mehr wird dieser Ton hervortreten, und so wird er Gefallen erwecken. An Stelle der colores kannst du auch in jeder beliebigen Stimme eine bekannte Gesangsfigur, eine Copula oder einen Orgelpunkt oder einen auf- oder absteigenden Lauf eines Instrumentes oder eine Liedklausel (?) anbringen.“ [84])

Der Begriff color des 12. und 13. Jahrhunderts enthält also nicht bloß „die Ansätze aller jener unschätzbaren ästthetischen Konstruktionsprinzipien, deren Ausgangspunkt die Wiederholung einzelner Töne oder einer Tonphrase ist,“ sondern auch fast alle Mittel, deren sich noch heute die Musikkunst bedient, um aus einfachen Formen schmuckvolle Tongebilde zu gestalten.

* * *

Wie man früher das Parallelorganum drei- und vierstimmig gestaltete, freilich nur durch Verdopplung einer der zwei Stimmen in der Oktav, so verblieb man auch für den Diskantus nicht bei der Zweistimmigkeit, sondern setzte ihn auch drei-, vier- und fünfstimmig und benannte ihn Triplum, Quadruplum und Quintuplum. Mit diesen Wörtern bezeichnete man zugleich auch, wie oben erwähnt, die dritte, vierte und fünfte Stimme (vgl. Couss. I. 116. 132 und an andern Stellen). Hiebei ist bemerkenswerth, daß man beim Parallelorganum den großen Umfang der Vierstimmigkeit durch Herbeiziehung von Knabenstimmen erzielte, nicht aber so beim Diskantus des 12. Jahrhunderts. Die ganze Diskant- und Mensuraltheorie war für Sänger im Knabenalter noch zu hoch und unverständlich, als daß man sie zu solchem Gesange hätte herbeiziehen können; es geschieht auch nirgend der Knabenstimmen Erwähnung, wie dieß Pseudo-Hucbald thut (Gerb. Script. I. 167). Zudem wurde anfänglich blos ex tempore diskantiert, was auch in der Folgezeit neben dem geschriebenen geschah (gleich dem späteren contrapuncto a mente)[85]) und es galt als eine Kunst, welche nur das Eigenthum Weniger war. Anonymus 2 bei Coussemaker (I. 311) will seinen Traktat abfassen, um die Kunst, einen Diskantus ohne Vorlage (ex improviso) machen und singen zu können, welche Kunst lange Zeit gleichsam ein Geheimniß weniger gelehrter Musiker war, nach seinem besten Wissen und Können zu offenbaren und ihr zur Verbreitung zu verhelfen.[86]) Dahin zielen auch alle Regeln, welche in mehreren Traktaten über die vom Diskantus zu ergreifenden Intervalle, um mit dem Tenor in eine Consonanz zusammen zu treffen, gegeben werden.[87]) Im Grunde genommen sind diese Regeln nur die Spezialisierung der Hauptregel, welche beim Uebergang des Parallelorganums in den Diskantus geltend gemacht wurde, nämlich daß die zweite und dritte Stimme den cantus planus oder firmus abwechselnd Note für Note mit der Consonanz der Quart, Quint oder Oktav zu begleiten habe.

Man zog also im 12. Jahrhundert (und wohl noch später) keine Knabenstimmen zum Diskantus herbei, sondern führte ihn mit Männerstimmen aus.[88]) „Die eigentliche

[83]) l. c. I. 116.

[84]) „Pone colores loco sonorum proportionaliter ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus; et si fuerit notus, erit placens. Item loco coloris in regione cujuslibet pone cantilenam notam, copulam, vel punctum vel descensum vel ascensum alicujus instrumenti, vel clausam lay (?).“

[85]) Ambros, Gesch. der Musik II. 388.

[86]) „Idcirco artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso, qui din latuit apud quosdam peritos musicos, pro posse nostro nostris specialibus proponimus enodare.“ (Die Anonymi 1, 2 und 3 sind nachfrankonisch).

[87]) l. c. I. 95. 154. 309. 325. (355). 367. II. 191. 494.

[88]) l. c. I. 117. Ein Gesetz war es, daß die einzelnen Stimmen den Umfang des tropus (au-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Region, in welcher die erste Stimme zu singen hat, — so lehrt Garlandia — ist innerhalb der Oktav, die Region der zweiten Stimme die der zweiten Oktav, die der dritten Stimme die dritte Oktav, und die der vierten Stimme die vierte Oktav, wobei auch jede höhere Stimme mit einigen Tönen, auch in die unterhalb liegende Oktav übergreifen kann. Weil aber die menschliche (männliche Stimme für sich) nicht so hoch steigen kann, so halten wir uns innerhalb des Raumes von zwei Quinten. Wenn aber die Möglichkeit des Stimmenumfangs gegeben ist, so verfahren wir auf folgende Weise" (es folgen nun die Regeln des Diskantus bei mehreren Stimmen, z. B. daß im I. modus bei der langen Note alle Stimmen in Corcordanz stehen müssen, daß die Gegenbewegung wohl zu beachten und an geeigneten Stellen auch ein color anzubringen sei). Wurden etwa auch die drei- und vierstimmigen Compositionen von den Sängern bloß innerhalb der Doppeloktav ausgeführt? Der nämliche Autor sagt an mehreren Stellen, daß man kaum für den Gesang die dritte Oktav irgendwo verwendet finden werde, sondern diese dritte und auch die vierte Oktav sind bloß für Instrumente zu gebrauchen, welche solchen Umfang haben (instrumenta a flatu, worunter wohl vorzugsweise die Orgel zu verstehen ist). Damit stimmt auch die Angabe des Anonymus 4 (I. 362) überein, welcher den triplex diapason et ulterius der Orgel und anderen Instrumenten zuweist.[89])

Man muß daher annehmen, daß bei Gesängen von großem Tonumfange die höheren Stimmen von Instrumenten ausgeführt wurden oder vielleicht oft der Tenor allein von Sängern, die Begleitung von Instrumenten. Darauf möchte die in den Trakten öfters vorkommende Bemerkung „cum litera, sine litera" hindeuten.[90]) Franko spricht von diesen Bezeichnungen also: „Der Diskantus wird entweder mit Text, oder mit und ohne Text ausgeführt und dieß auf doppelte Weise, nämlich mit demselben oder mit verschiedenem Texte. Mit demselben Texte findet der Diskant statt in den Cantilenen, Rondellen und in einem und dem andern Kirchengesang; mit verschiedenem Texte in Motetten, welche eine dritte Stimme oder einen Tenor haben, weil der Tenor einem bestimmten Texte angepaßt ist. Mit und ohne Text kömmt der Diskant vor in Conducten und in einem gewissen Kirchengesange, welcher uneigentlich Organum genannt wird."[91])

Einige meinten, die Stimmen ohne Text seien durch sogenannte Brummstimmen ausgeführt worden, was wohl das unwahrscheinlichste ist. Wir dürfen keinen Augenblick zweifeln, daß solche textlose Partien den Instrumenten zugedacht waren.[92]) Denn im 12. Jahrhundert war die Instrumentalmusik doch schon zu einem höheren Grade der Ausbildung und Selbständigkeit gekommen, als man bisher anzunehmen gewohnt war, wenn auch ihre Formen noch manches Jahrhundert keine anderen waren, als die des Vokalsatzes. Auch war das Mittelalter nicht so arm an musikalischen Instrumenten; Aristoteles macht unter anderen namhaft: organa, vielle, cythara, cytole, psalterium.[93]) Der Umfang der Orgeln war schon im 11., gewiß aber im 12. Jahrhundert auf drei Alphabete, d. h. Oktaven gestiegen;[94]) Hieronymus von Mähren[95])

thentisch oder plagal, 10 Töne) nicht überschreiten sollen. I. 246. — In obiger Stelle (I. 117) macht G. Adler (Vierteljahrsschr. 1889, 282) eine andere Interpunktion, als bei Coussemaker steht, und zwar mit Recht, da man sonst keinen ordentlichen Sinn erhält: „.... tanquam esset duplex discantus, (ab audientibus) percipitur. Tantum instrumentis maxime completis situs proprius primi infra diapason etc." Nur bei Instrumenten, welche ausreichenden Tonumfang haben, läßt sich jede der vier Stimmen in der ihr gebührenden Region vortragen. Vgl. Couss. l. c. I. 362. Darum sagt auch da Garlandia, daß das gewöhnliche Quadruplum den Umfang des Triplum nach Höhe und Tiefe beibehalte und ihn nur ausnahmsweise überschreite. Ein solcher Gesang werde von Einigen duplex cantus genannt, weil immer zwei Stimmen abwechselnd zusammensingen und der Zuhörer nur einen doppelten Discantus (ein Triplum) zu vernehmen meint.

[89]) Anonnymus 2 (I. 305) geht sogar, freilich für's Organum, nicht über eine Oktav hinaus,

[90]) Aristoteles führt es häufig an, Anonymus 4 bespricht auch weitläufig die Textunterlegung, l. c. I. 274. 302. 343.

[91]) l. c. I. vgl. I. 269. 302.

[92]) Vierteljahrsschrift 1889. 282. Vgl. l. c. I. 242. „Quidam cantus organici sunt sine litera, notis (notas) conjungunt propter brevitatem ligaturarum."

[93]) l. c. I. 253.

[94]) Gerb. Script. II. 286.

[95]) Couss. I. 153. Beachtenswerth scheint auch die Angabe des Anonymus 2 (I. 310), daß die musica fiota zur Transposition der Gesänge noth-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:04 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erreicht auf der vielle (Violine) den Umfang von *Γ* bis $\frac{d}{d}$. Und so mag man noch zu höheren Tönen aufgestiegen sein, um die Quadrupla und Quintupla in ihrer eigenthümlichen Region auszuführen; auch ist es nicht ausgeschlossen, daß einige Instrumente an und für sich schon eine höhere Stimmung hatten und im Verein mit andern Instrumenten von tieferer Stimmung einen Tonumfang von vier und fünf Oktaven repräsentieren konnten.

Daß man auch eine große Gewandtheit im Spielen einiger Instrumente hatte, geht daraus hervor, daß sowohl Aristoteles als auch Anonymus 4 bemerken, für die Singstimmen theile man die brevis nicht leicht in mehr Theile als in drei semibreves wohl aber für Saiteninstrumente; auch nehme man nicht den modus von lauter semibreves für die menschliche Stimme wegen der Schwierigkeit der Ausführung.[96])

Es ist also sicherlich anzunehmen, daß man die Instrumente nicht bloß zur Begleitung und zum Ersatz der Singstimme benützt habe, zumal in den von Coussemaker edierten „Monuments" so viele Partien des Textes ermangeln, sondern daß man solche Compositionsformen, wie z. B. den Conduktus, auch für bloße Instrumentalmusik verwendet habe.

Namentlich mag — doch ist das bloß meine Vermuthung — die Orgel sowohl zum begleitenden als auch zum selbständigen Diskantus verwendet worden sein, da man nunmehr den Gesang „Organum" vom Instrumente der Orgel ableitete, und unter Organum auch jede mehrstimmige und mensurierte Musik begriff.[97])

Ueber die Notenschrift bemerkt Anonymus 4, daß man für den Kirchengesang die Noten auf ein System von 4 Linien von rother oder schwarzer Farbe schrieb. An die Spitze eines Gesangstückes bei Wechsel der Tonhöhe auch in der Mitte) stellte man die Buchstaben C oder F oder G als Schlüssel; an das Ende einer Zeile einen Punkt (custos), um die erste Note der folgenden Zeile anzuzeigen. Die Organistae (d. i. die Mensuralcomponisten), sagt er ferner, bedienen sich in ihren Büchern 5 Linien, nur für die Tenore der Diskante (cantus firmi) wenden sie bloß 4 Linien an, weil der Tenor stets aus dem auf 4 Linien geschriebenen cantus ecclesiasticus genommen zu werden pflegt. Es gibt auch Bücher, worin durchgehends 5 Linien gebraucht sind, wie für die Conductus, deren Tenor frei erfunden ist.

Pausen werden durch senkrechte Striche (tractus) bezeichnet; ein Strich von einer Notenlinie bis zur zweiten = einer brevis oder 1 tempus; von der ersten bis zur dritten Linie = 2 tempora; von der ersten Linie bis zur vierten = 3 tempora. Bisweilen füllt der Strich nicht den ganzen Zwischenraum aus, und dieser verkürzte tractus heißt semis pausatio und ist dem Werthe einer semibrevis gleich.

Verschieden davon ist das Suspirium, welches keine Zeit anzeigt und enthält, sondern seinen Zeitwerth durch die Verkürzung des unmittelbar vorhergehenden Tones entnimmt (Athmungszeichen). Dieser Strich muß sehr klein und schief neben der letzten Note an der obern Seite angebracht werden, weil es noch ein ähnliches Strichlein gibt, welches unten an der Zeile gesetzt wird und zur Abscheidung der Silben, welche zusammengesungen werden sollen, dient.[98])

Ungleich bedeutsamer wird dieser Traktat durch die Angabe vorzüglicher Musiker des 12. Jahrhunderts, deren Namen bis zur Auffindung dieses Traktates durch Coussemaker gänzlich unbekannt waren (bis auf den Namen Franko von Cöln); nur ein Mangel ist übrig geblieben: es fehlt die nähere Zeitbestimmung.

Als erster Meister wird ein Leoninus (der an anderer Stelle genannte „Leo" ist unstreitig der nämliche) erwähnt, mit dem Prädikat „optimus Organista", welcher ein großes Organum-Buch anfertigte, das zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier bestimmt war und bis auf die Zeit des Perotinus im Gebrauch blieb. Leoninus lebte zu Paris, wo die Hauptentwicklung der polyphonen Musik sich vollzogen haben mag,

wendig sei. Die Orgel und andere Instrumente besaßen im 13. Jahrhundert also schon neben dem ♭ rotundum auch wenigstens den Halbton f mi (fis).

[96]) l. c. I. 281. 351.

[97]) Garlandia schreibt: „. . . . prout organum generale dicitur ad omnem musicam mensurabilem." (I. 175.) Walter Odington (13. Jhdt.) nennt noch alle Arten des Diskantus cantus organici. (I. 245.)

[98]) l. c. I. 350.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

obwohl man in andern Theilen Frankreichs, dann in England, Spanien, Italien keineswegs unthätig war; er bekleidete ohne Zweifel das Amt eines Kapellmeisters an der Hauptkirche daselbst.

Perotinus, der Große, wahrscheinlich sein Nachfolger, kürzte obiges Werk ab und versah die einzelnen Stücke mit notenreichen Klauseln. Er heißt optimus discantor; er verstand sich auf den Diskantus besser als sein Vorgänger und componierte sehr gute Quadrupla (4stimmige Gesänge) mit überreicher harmonischer Verzierung, überdieß prächtige Tripla und Conductus.

Dessen Compositionen waren im Gebrauch (und einige z. B. das Triplum (Organum), Alleluja. Posui adjutorium hatten eine gewisse Berühmtheit erlangt) bis zur Zeit des Robert von Sabilone, sowohl für den Chor der Hauptkirche zu Paris (Nôtre-Dame),[99]) als auch noch bis in's 13. Jahrhdt. Dieser vereinfachte die Lehrmethode, welche bisher befolgt wurde, und obwohl er in seiner Lehre etwas breitspurig war, so verstand er es doch, mit äußerst geschmackvollen Melodien seine Compositionen zu schmücken.

Weiter werden genannt Magister Petrus (einige vermuthen darunter den sonst unter dem Namen Petrus de cruce vorkommenden Theoretiker und Componisten), ein Schüler Roberts von Sabilone, welcher sehr sorgfältig nach dem Gebrauche und der Lehre seines Meisters und noch besser seine Bücher notierte; Johannes primarius, Theobald, Simon de Sacalia, Probus aus der Picardie und andere, welche die Lehr- und Schreibweise ihrer Vorgänger bis zur Zeit des Franko von Paris und des Franko von Cöln fortsetzten.

Mit diesen beiden Franko beginnt ein neues Stadium der Entwicklung der Mensuralmusik; durch ihre Bemühung consolidierte sich die bisher noch schwankende Theorie; sie notierten etwas anders, als bisher Gebrauch war, und zwar nach den von ihnen aufgestellten Regeln. Franko von Cöln schreibt in der Vorrede zu seinem Traktate:[100]) „Mag es auch sowohl unter den alten als unter den neueren Schriftstellern viele geben, welche in ihren Büchern über Mensuralmusik viel Gutes lehren, so haben sie in Manchem, besonders in der Bezeichnungsweise dieser Wissenschaft, Fehler und Irrthümer, daß ich deren Anschauung glaubte zu Hilfe kommen zu sollen, damit nicht die Kunst selbst wegen solcher Irrthümer und Mängel Schaden leide. Wir wollen daher die Mensuralmusik in Kürze behandeln, das Gute, das Andere darüber gesagt haben, nicht verwerfen, ihre Irrthümer aber zerstreuen und zurückweisen, und wenn von uns etwas Neues gefunden worden ist, dasselbe mit guten Gründen unterstützen und beweisen." Franko's Lehre behielt ihre Giltigkeit fernerhin; er hatte der Mensuralnotierung eine für ungefähr ein Jahrhundert bleibende Umgestaltung gegeben.[101])

Frägt man nun nach der Zeit, wann diese Männer gelebt haben, so sind uns keine sicheren Anhaltspunkte gegeben. Coussemaker[102]) nimmt für die Constituierung der Mensuralmusik — vorfrankonische Periode — drei Stadien an: 1) Das Anfangsstadium, wo weder bestimmte Zeichen zur Angabe von Kürze und Länge der Noten, noch eine geschriebene Theorie vorhanden war; er setzt sie in's letzte Drittel des 11. Jahrhunderts. 2) Die Periode, in welcher die Mensuralzeichen in Gebrauch kamen, und wo eine schriftliche Theorie sich bildete; als solche bezeichnet er die Zeit der „Discantus positio vulgaris", welche Hieronymus von Mähren „die erste und älteste" nennt. Zu dieser Zeit lebten auch Leoninus und Perotinus; es gab da schon bestimmte Regeln über Perfektion und Imperfektion, über lange und kurze Noten, über Ligaturen; es gab auch schon verschiedene Compositionsformen, als Organum, Motetus, Conduktus, Oche-

[99]) Schon im Anfange des 9. Jahrhunderts bestand in Paris eine ecclesia „in hon. sanctae Mariae dedicata", an welchen der Bischof seinen Sitz hatte; als Hauptkirche kömmt sie eben mit dem Prädikat ecclesia major vor. Im J. 1163 ward durch Papst Alexander III. der Grundstein zu einer neuen und größeren Notre-Dame Kirche gelegt. (Nouvelle biographie universelle par M. M. Firm. Didot Fr. Paris 1852. Art. „Alexandre III.")

[100]) Gerb. Script. III. 2.; Coussemaker I. 117.; „Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis" übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von P. Bohn. Trier bei M. Leistenschneider 1880.

[101]) Riemann Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. 1878. (Seite 208.)

[102]) L'art harmonique au XII. et XIII. siècle. Paris 1865. S. 38 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tus. Perotinus hat das Lesen der Noten durch genauere Notenbezeichnung erleichtert. Coussemaker weist ihnen den Anfang des 12. Jhdts. zu. 3) Die Periode, in welcher Verbesserungen vorgenommen wurden, von denen uns der Traktat von Joh. v. Garlandia einen Begriff gibt, sowie der des Anonymus 4. Darin lebten Robert von Sabilone, Petrus und Garlandia, welche sämmtlich die Lehr- und Schreibmethode vereinfachten; ihre Thätigkeit soll ungefähr um die Mitte des 12. Jhdts. zu setzen sein. Die eigentliche Frankonische Periode fiele demnach in das Ende des 12. oder in den Anfang des 13. Jahrhdts., worin sich neue Fortschritte zeigen, welche zuerst von Franko von Paris („Ars discantandi"), dann durch Franko von Cöln geschahen.

Diese Zeitbestimmungen Coussemakers scheinen mir einiger Modifikationen zu bedürfen. Wie schon oben gezeigt, kann die Entwicklung der Mensuralmusik nur von dem Zeitpunkte an gerechnet werden, wo man anfing, Tonzeichen mit Zeitwerth versehen zu gebrauchen. Dieß kann, auf Grund des Traktates von Johannes Cottonius nicht wohl vor 1120—1130 stattgefunden haben. Für die Organa des Leoninus kann dabei schon Platz sein, wenn diese Satzform nur in einfacher Harmonisierung (wie wir sagen), Note gegen Note etwa bestanden hat. Erst nach den Dreißiger Jahren des 12. Säkulums ist die Discantus positio vulgaris denkbar, da sie schon eine bedeutende Entwicklung der Mensuralmusik erkennen läßt; unmittelbar an Joh. Cottonius kann sich eine solche Verschiedenheit von Satzformen (Organum, Conduktus u. s. w.) unmöglich anschließen. Perotinus wäre demnach erst um die Mitte dieses Jahrhunderts, eher nachher als vorher zu setzen. Robert von Sabilone würde dann in das letzte Drittel dieses Jahrhunderts fallen. Dieser Zeit verdanken auch die Traktate von Johann Garlandia, Aristoteles, Petrus[103] und des Anonymus 7 ihren Ursprung. Franko von Cöln ist somit nicht mehr in das 12. Jahrhundert, sondern in das erste oder zweite Dezennium des 13. Jahrhdts. zu setzen.

Mit Franko beginnt ein neuer Abschnitt für die Geschichte der Mensuralmusik, die Theorie ist aus dem Schwanken herausgeführt und so gefestiget, daß sie auf lange Zeit hinaus eine solide Grundlage abzugeben im Stande ist. Wie man sich früher nur auf Guido von Arezzo gestützt hat, so hat nunmehr die Lehre Franko's von Cöln sich die allgemeine Anerkennung und Beachtung errungen, sie hat ebenso ihre Commentatoren gefunden,[104] und auszugsweise wurde sie in vielen Exemplaren verbreitet.[105]

Ich verfolge die Mensuralmusik nicht weiter, da an tüchtigen Werken, welche darüber ausführlich handeln, kein Mangel ist. Besonders hervorzuheben sind neben Coussemaker (L'art harmonique und Histoire de l'harmonie au moyen âge) und Ambros (Geschichte der Musik, II. Bd.) die verdienstliche Schrift von G. Jakobsthal „Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jhdts." und Dr. Hugo Riemann's „Studien zur Geschichte der Notenschrieft." Eine Uebersetzung von Franko's Traktat mit Anmerkungen lieferte, wie schon erwähnt, P. Bohn in Trier. Sehr lesenswerth sind auch die Abhandlungen „Die Wiederholung u. Nachahmung in der Mehrstimmigkeit" von Dr. Guido Adler und „Der Liederkodex von Montpellier" von Osw. Koller in der schon genannten Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1886, 3. Heft und 1888, 1. Heft.

P. **Otto Kornmüller**, O. S. B.

---

[103]) Dieser Petrus, als notator optimus (Couss. I, 344) und Schüler Robert's bezeichnet, ist zweifellos eine von Petrus de Cruce verschiedene Persönlichkeit. Die Histoire litt. de la France t. XV. p. 283 und Nouvelle biographie universelle kennen einen Pierre le Chanteur, welcher 1184 als Kapellmeister oder Primicerius (grand-chanteur) zu Paris fungierte und am 22. September 1197 starb; sein Epitaphium rühmt von ihm: „Egregius cantor, parisiense decus".

[104]) z. B. Johann Hanboys, Robert de Handlo (Couss. Script. I. 383. 403).

[105]) Coussemaker führt einen solchen Auszug (abbreviatio) von Joh. Balloce an (l. c. I. 292). Solche verkürzte Theorien begimnen gewöhnlich mit dem Satze: „Gaudent brevitate moderni" und sind nicht so selten zu finden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik
bei der katholischen Liturgie.
II. Artikel.*)

II. Das christlich-germanische Zeitalter.

18. Am Weihnachtsfeste 496 wurde der erste Chlodwig, der Begründer des Frankenreiches, in der Kirche zu Rheims getauft; mit ihm empfingen 3000 Franken die Taufe. Neben anderen, den weitgehendsten Folgen, geschah dadurch auch eine Annäherung an die Kultur der christlichen Länder. In Ravenna herrschte damals der große Ostgothenkönig Theodorich, ein besonderer Freund der Wissenschaft und Kunst, wie ein tüchtiger, kraftvoller Regent. An diesen schrieb nun Chlodwig um einen Citharöden (cum rex Francorum citharödum magnis precibus expetiisset). Und Theodorich übertrug dieses Geschäft, doctum eligere, vobis, qui disciplinam ipsam in arduo collocatam potuistis attingere, dem gelehrten Boëthius, Patricier, 510 Konsul, 522 magister officiorum. Mit einem Gratulationsschreiben über den Sieg, welchen Chlodwig über die Alamannen errungen, wurde der Citharöde (arte sua doctus qui ore manibusque consona voce cantando gloriam vestrae potestatis oblectet)**) an den fränkischen Hof abgesandt.

„Nach der Ankunft dieses Tonkünstlers, der nach dem Ausdrucke des Theodorich singen und spielen konnte, nahmen die Priester und Sänger des Chlodwig bald eine andere Art von Geschmack an und lernten sanfter und angenehmer singen, als man es sonst in Gallien zu hören gewohnt war. Da sie nun auch auf Instrumenten zu spielen lernten, so bediente sich ihrer (der Instrumente) der König seitdem beständig bei seinem Gottesdienste. Diese neue Einrichtung dauerte fort auch unter seinen Nachfolgern bis zum Erlöschen seines Stammes." So Du Peyrat und Forkel.

Ambros (II, 30) hält die Ansicht, daß Chlodwig die Sänger begehrte, damit er die Musik des neuen christlichen Gottesdienstes einrichte, für irrig; denn, meint er, zu solchem Zwecke würde man einen Priester berufen haben und Gregor von Tours hätte dann nicht nöthig gehabt, um den Kirchengesang in Frankreich sich zu bemühen, wenn durch den anonymen Citharöden aus den „Hofsängern" des Chlodwig etwas so Vortreffliches geworden wäre.

Allein mir scheint, ein Priester, kundig der römischen Liturgie, hätte in einem Lande, welches erst unter Karl dem Großen diese annahm, nicht viel genützt und bei einem Volke, das eine so unruhige, leidenschaftlich aufgeregte, wechselvolle, ereignißreiche Geschichte wie das fränkische in der Merovinger-Periode hat, ist es leicht begreiflich, daß nach einem halben Jahrhunderte es für einen Gregor von Tours (wieder oder noch immer) genug der ordnenden und verbessernden Arbeit gab.

Im Uebrigen soll nach Forkel (du Peyrat) der heil. Bischof von Paris, Germanus, um 510 diese neue Musik (institutum quoddam recens psalmodiarum quas populus parisiensis mira frequentia et animorum alacritate suscipiebat, wie der Jesuite Christoph Brower, der Herausgeber der Gedichte des Venantius Fortunatus sie nennt) an die Kathedralkirche von Paris gebracht haben; Germanus wurde aber erst 555 durch Childebert I. zum Bischofe von Paris erhoben. Fortunatus schildert diese musikalische Feier (vielleicht 15—20 Jahre später) mit folgenden Versen:

In medio Germanus adest antistes honore,
Qui regit hinc iuvenes, subregit inde senes.
Levitae praeeunt, sequitur gravis ordo ducatum,
Hos gradiendo movet, hos moderando trahit.
Ipse tamen sensim incedit velut alter Aaron,
Non de veste nitens, sed pietate placens.
Pervigiles noctes ad prima crepuscula iungens,
Construit angelicos turba verenda choros.
Stamina psalterii lyrico modulamine texens,
Versibus orditum carmen amore trahit.
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde senex largam ructat ab ore tubam.
Cymbalicae voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.

*) Erster Artikel siehe K. M. Jahrbuch 1889, Seite 30—38.

**) Die Stellen sind bei Forkel, II, 101 aus dem II. Buche der Cassiodorischen-Sammlung angezogen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canora lyram;
Inde trahit leviter, modulos rapit alacer ille.
Sexus et aetatis sic variatur opus.
Pontificis monitis clerus, plebs psallit et infans,
Unde labore brevi fruge replendus erit.
Sub duce Germano felix exercitus hic est,
Moyses tende manus, ut tua castra iuves!

Wenn auch in diesen Distichen nicht alles klar und deutlich ist, so viel ist sicher, daß es sich um einen feierlichen Einzug des Bischofes, um einen Vigilien-Gottesdienst, um das Psalliren handelt. Doch können die verschiedenen Instrumente (cannae exiguae, larga tuba, cymbalicae voces, calami acuti, fistula, tympana, tibia, lyra) nur melodisch im Unisono, in mannigfaltiger Abwechslung gebraucht worden sein. „Wachend die Nächte mit dem Morgengrauen verbindend, stellt die verehrungswürdige Schaar englische Chöre dar, die Fäden des Psalteriums in lyrischer Ton-Weise webend, zieht sie das mit den Psalm-Versen begonnene Lied hinaus."

Uebrigens (Gerbert, de cantu I. 216) meint P. Lyron aus der Mauriner-Kongregation (tom. I des singularités historiques et litteraires pag. 142), man könne die ganze Stelle bei Fortunatus von den verschiedenen menschlichen Stimmen verstehen; er tritt auch gegen Mabillon auf, welcher behauptete, zur Zeit des Germanus hätte man in der Pariser-Kathedrale Instrumentalmusik gehabt.

Für die italienischen Verhältnisse ist eine Stelle in den Werken Cassiodors (tom. II. Forkel S. 376) bei der Erklärung des 98. Psalmes interessant: sonus et modulatio tibiarum a sacris mysteriis nostra nihilominus aetate discessit. „Flöten-Klang und Weisen haben sich (trotzdem) in unserer Zeit von den heiligen Geheimnissen ferne gehalten."

19. In den zahlreichen, stark bevölkerten englischen Klöstern wurde der Kirchengesang eifrigst gepflegt. Beda in seiner Historia gent. angl. IV. 18 erzählt z. B. von dem päpstlichen Archicantor Johann, daß sein Ruf ein so bedeutender war, daß alle Sänger und Singmeister aus den umliegenden Klöstern zu ihm kamen, um ihn zu hören und von ihm zu lernen. Auch verschiedene einheimische Sänger führt er auf, die sich durch eine besondere Geschicklichkeit auszeichneten.

Bei diesem Bestreben, den römischen Gesang rein und unverfälscht zu erhalten, war es selbstverständlich, daß man ängstlich darüber wachte, daß nicht ungehörige Musik sich in die Klöster einschlich. Die alte Nationalmusik, wie auch ihre Instrumente hatten sich erhalten; es gab Ergötzlichkeiten und Vergnügungen aller Art, bei welchen diese Verwendung fanden. „Die Klöster, heißt es im 20. Kanon des Concils von Cloveshoven 747, sollen Wohnungen stiller, ruhiger, mit Gott beschäftigter Menschen sein, nicht aber den Poeten, Citharisten, Musikern, Possenreißern zum Aufenthalte dienen." Die Minstrels, sagt Forkel, waren damals, wenigstens in Wallis, in vollem Flor.

Verschiedene damals in der Profanmusik gebrauchte Instrumente sollen nun um diese Zeit, d. i. um die Mitte des 8. Jahrhunderts in der Kirche gebraucht worden sein. Man nennt die Violine, Harfe, Citela und den Psalter, nebst einigen noch jetzt gebräuchlichen Blasinstrumenten. Der Psalter, ein Saiteninstrument, hatte die Gestalt eines Triangels, wurde mit den Fingern berührt, war aber darin von der Cither verschieden, daß der Psalter den Resonanzboden oben, die Saiten aber unten, die Cither dagegen den Klangboden unten, die Saiten aber oben hatte. Die Harfe war das allergebräuchlichste Instrument; es war im Gesetze bestimmt, daß es keinem Schuldner genommen werden durfte. Citela und Crota (Rota) sind der heutigen Violine ähnlich. Letztere hat 6 Saiten, davon zwei außer dem Griffbrette liegen und von dem Daumen berührt werden. Der Steg desselben ist platt, so daß alle 6 Saiten mit einem Strich bewegt werden.

Aber von welcher Art war diese Instrumentalmusik? Es ist kein Ueberbleibsel davon erhalten.

Forkel meint, daß der gregorianische Gesang die Instrumente und ihre Melodien allmälig vollständig verdrängte.

20. In den blühenden Klosterschulen Alamanniens zu Reichenau und Skt. Gallen wurde im 9. und 10. Jahrh. der Unterricht im Fache der Instrumentalmusik in bedeutendem Grade gepflegt. Karl der Kahle wurde in ersterem Kloster mit Flöten, Organum, Cymbalen, Nauplium empfangen;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in Skt. Gallen unterrichtete einige Jahrzehnte später der Mönch Tutilo die Söhne adeliger Eltern in Saiten- und Blasinstrumenten, in deren Spiel er sich selbst meisterhaft auszeichnete. Als Kaiser Konrad I. 912 den Schluß der Weihnachtsfeiertage in diesem Kloster zubrachte und mit den Mönchen am Tische ihres Refektoriums speiste, bemühte man sich unter Anderem, den Monarchen auch durch symphonistische Jubelklänge zu erfreuen, so daß nach Ekkehards Zeugniß der Speisesaal des hl. Gallus wie noch nie von solchen Tönen der Freude widerhallt hatte (psallunt symphoniaci; nunquam tale per se tripudium Galli habuit refectorium).

Notker Labeo von Skt. Gallen († 1022) schrieb eine musikalische Abhandlung in deutscher Sprache, worin er auch die Saitenbespannung der Rota und der Leier besprach; Hermann der Lahme († 1054) soll sich nach der Erzählung seines Biographen, des Mönches Berthold, durch Anfertigung von musikalischen Instrumenten ausgezeichnet haben (in musicis instrumentis nulli non par erat componendis).

Gesang und Musik (Begleitung des Gesanges mit Instrumenten) wurde in hervorragender Weise am Hofe der deutschen Kaiser Konrad II. und Heinrich III., seines Sohnes gepflegt; den Beleg hiefür liefert eine gleichzeitige Handschrift, die jetzt auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge aufbewahrt wird. Sie enthält (vgl. P. Schubiger, Musikalische Spicilegien IV. S. 141) eine Reihe von Liedern, von denen die jüngsten der ersten Hälfte des XI. Jahrhdts. angehören und welche die freudigen oder traurigen Ereignisse besingen, welche den kaiserlichen Hof oder ihm nahe stehende Persönlichkeiten trafen. In zahlreichen Stellen wird auf Begleitung durch Instrumente hingewiesen; das Lied von der „Freundschaft Lantfried's und Cobbon's" enthält eine besondere Einleitung über den Gebrauch der verschiedenen Instrumente.

So sehr nun auch Instrumente bei der Profanmusik benützt wurden, von ihrem regelmäßigen Gebrauche in der Kirche wird uns nichts berichtet. Im Gegentheile schreibt Amalarius, Erzbischof von Trier (810-816) (de off. l. III. c. 3): nostri cantores non tenent cymbala neque lyram neque citharam manibus neque cetera genera musicorum, sed corde. Quanto cor maius est corpore, tanto Deo devotius exhibetur quod per cor fit quam per corpus; ipsi cantores sunt tuba, ipsi psalterium, ipsi cithara. ipsi tympanum, ipsi chorus, ipsi chordae. ipsi organum, ipsi cymbala. „Unsere Sänger halten nicht Cymbeln, noch Leier, noch Cither, noch irgend welche Art Musik-Instrumente in Händen; sie singen mit dem Herzen. Um wie vieles das Herz mehr werth ist als der Körper, um so vieles erscheint vor Gott frömmer, was durch das Herz geschieht als durch den Körper; unsere Sänger sind selbst die Tuba, das Psalterium, der Chorreigen, die Cither, die Pauke, die Saiten, das Organum, die Cymbeln."

21. Das Monochord, dessen die musikalischen Schriftsteller des Mittelalters oft erwähnen, diente nur zur Ausmessung der Ton- und Intervallen-Verhältnisse. Aus ihm hat sich später das Clavichord, Clavicymbalum, Harpichordum, Spinett entwickelt.

22. Von Aelred, geb. 1109, schottischem Abt von Riverby (Rivalbensis, Rivalensis), berühmtem Cistercienser und theologischem Schriftsteller, alter doctor mellifluus. gest. 1166 im Rufe der Heiligkeit, sagt das Kirchen-Lexikon (I. 274), er sei entschieden gegen die Kirchenmusik aufgetreten. Wie heißt die betreffende Stelle (speculum charitatis II, 23)? „Unde quaeso cessantibus jam typis et figuris, unde in ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid rogo terribilis ille follium flatus, tonitrui potius fragorem quam vocis exprimens suavitatem. Ad quid illa vocis contractio et infractio. Hic succinit, ille discinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur nunc frangitur, nunc impingitur nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando quod pudet dicere in equinos hinnitus cogitur; aliquando virili rigore deposito in femineae vocis qualitates acuitur, nonnunquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur et retorquetur.

Videas aliquando hominem aperto ore quasi intercluso halitu exspirare, non cantare ac ridiculosa quadam vocis interceptione quasi minitari silentium, nunc agonis morientium vel exstasin patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitatur, torquentur labia, rotant oculi, ludunt humeri et ad singulas quasque notas digi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

torum flexus respondet. Et haec ridiculosa displosio vocatur religio et ubi haec frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius serviri clamatur.

Stans interea vulgus sonitum follium, crepitum cymbalarum, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur; sed lascivas cantantium gesticulationes, meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur, ut eos non ad oratorium sed ad theatrum nec ad orandum sed ad spectandum aestimes convenisse. Nec timetur illa tremenda maiestas cui assistitur nec defertur mystico illi praesepio cui ministratur ubi Christus mystice pannis involvitur, ubi sacratissimus eius sanguinis calix libatur, ubi aperiuntur coeli, assistunt angeli, terrena coelestibus inunguntur, ubi angelis homines sociantur. Sic quod ss. Patres instituerunt, ut infirmi excitarentur ad affectum pietatis, in usum assumitur illicitae voluptatis. Non enim sensus praeferendus est sonus, sed sonus cum sensu, ad incitamentum maioris affectus, plerumque admittendus. Ideoque talis debet esse sonus, tam moderatus, tam gravis, ut non totum animum ad sui capiat oblectationem, sed sensui maiorem relinquat portionem."

„Woher denn, da doch die alttestamentlichen Typen und Vorbilder keine Geltung mehr haben, in der Kirche diese vielen Organa und Cymbeln? Zu was, frage ich, dieses schreckliche Blasen der Bälge, mehr mit donnerähnlichem Getöse als mit angenehmem Tone? Zu was diese mannigfachen Verzerrungen der Stimme? Zu was dieses Zusammenziehen (dieses kurze, spitze Singen) und Brechen (Einschnittemachen) der Stimme? Der eine singt in der Tiefe, der andere in der Höhe, ein dritter singt dazwischen hinein, indem er die mittleren, in etwas bekannten Töne theilt. Jetzt wird die Stimme zusammengeschnürt, und dann gebrochen — jetzt gestossen, dann breit und weit gemacht. Hie und da — es ist eine Schande zu sagen — zwingen sie die Stimme zum Wiehern der Pferde; dann wieder legen sie alle männliche Kraft ab und schärfen sie (die Stimme) zu den Eigenschaften einer Frauenstimme, bisweilen wird sie mit einer Art kunstvollen Rollens gedreht und gewunden.

Man kann da zuweilen Einen sehen, wie er mit offenem Munde, mit gleichsam zurückgehaltenem Hauche athmet, nicht singt und wie er mit einer Art lächerlicher Stimmwegnahme Stillschweigen droht, jetzt den Todeskampf der Sterbenden oder die Verzückung der Leidenden nachahmt. Unterdessen ist mit den Geberden eines Schauspielers der ganze Körper in Bewegung, die Lippen rühren sich krampfhaft, die Augen rollen, die Schultern spielen mit und jeder einzelnen Note entspricht ein Beugen der Finger. Und diese lächerlichen Geberden heißt man Gottesverehrung und wo ein solcher Mißbrauch am häufigsten getrieben wird, da verkündigt man, werde Gott am ehrerbietigsten gedient.

Unterdessen steht das Volk da und bewundert wie zitternd und betäubt das Tosen der Bälge, das Geräusch der Cymbeln, das Zusammentönen der Pfeifen; aber die leichtfertigen Bewegungen der Sänger, das buhlerische Wechseln und Brechen der Stimmen kann es nicht ohne Kichern und Lachen ansehen und hören, so daß man meinen möchte, es sei nicht in einem Bethause, sondern in einem Theater, nicht zum Beten, sondern zum Schauen zusammengekommen. Und man zeigt keine Furcht vor jener furchtbaren Majestät, an welcher man Theil nimmt und nimmt keine Rücksicht auf jene geheimnißvolle Krippe, vor der man dient, wo Christus mystisch in Linnen gehüllt, wo der heiligste Kelch seines Blutes gespendet wird, wo die Himmel sich öffnen, wo die Engel zugegen sind; die Erde wird durch den Himmel geheiligt, wo die Menschen zu den Engeln sich gesellen. So wird das, was die heiligen Väter angeordnet haben, damit die Schwachen erregt werden zum Gefühle der Frömmigkeit, zu unerlaubten Vorgängen mißbraucht. Niemals darf man nämlich die Melodie dem Sinne vorziehen, sondern diese ist mit dem Sinne zur Anregung mächtigeren Gefühles meistens zuzulassen. Deßhalb muß die Melodie so gemäßigt, so weihevoll sein, daß sie nicht das ganze Herz zur Ergötzung fortreißt, sondern daß sie den größeren Antheil dem Sinne des Textes lasse."

Aus dieser Stelle, wie sie hier vorliegt, ist wohl ersichtlich, daß Abt Aelred „nicht gegen die Kirchenmusik entschieden aufgetreten": er zeigt sich vielmehr als „einen innigen und aufrichtigen Verehrer derselben"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

(Kornmüller, Lexicon s. h. v.); er gibt Zweck und Eigenschaften des Gesanges an. Gerbert (II. 100) meint: excessum in usu organorum in ecclesiis notare potuit. Das ist es; er tadelt Mißbräuche im Gebrauche der Instrumente, aber auch in der Art des Gesanges, wie sie sich in den Gottesdienst eingeschlichen haben und er thut das mit kräftigen Ausdrücken und drastischer Schilderung. Erhaben aber und großartig steht ihm vor Augen das heil. Geheimniß der Liturgie und deßwegen fordert er maßvolle, weihevolle Wiedergabe des Textes. Als Cistercienser kennt er des hl. Bernhard ernste und strenge Anschauungen, die sich mit der Ergötzlichkeit der Musik nicht vertragen; er weiß, daß der hl. Vater in der 398. Ep. schrieb: sensum litterae non evacuet cantus, sed fecundet. „Nicht berauben soll der Gesang den Sinn des Textes, sondern ihn fruchtbar machen, wirkungsvoll darstellen."

Gegen die Unnatur und Verzerrung der kirchlichen Musik ist unsere Stelle gerichtet und für die Wahrheit und Natürlichkeit derselben tritt sie ein.

23. Joannes Sarisberiensis, episcopus Carnotensis † 1171. In seinem Polycraticus l. I. c. 6 de musica et instrumentis et modis et fructu eorum gibt er zuerst ein Lob der Musik, dann schreibt er: Ad mores instruendos et animos exultatione virtutis traiiciendos in cultum domini non modo concentum hominum sed et instrumentorum modos censuerrant sancti Patres Domino applicandos, cum templi reverentiam dilatarent. „Die hl. Väter (es müssen die des Alten Testamentes gemeint sein, denn von den Kirchenvätern kann man keine solchen Behauptungen vorführen) haben die Meinung gehabt, man müsse, um die Sitten zu bilden und das Herz mit der Kraft des Frohlockens zur Gottesverehrung anzuregen, nicht nur den Gesang, sondern auch die Instrumentalmusik, da sie die Ehrfurcht vor dem Tempel vermehre, anwenden." Etsi militantis ecclesiae tibi parva videtur autoritas, vel triumphatrix illa praeconia musicae non tacebit, cuius seniores vidit et tibi monstravit tonitrui filius et voces eorum sicut voces citharoedorum citharizantium in citharis suis. „Und wenn dir auch das Ansehen der streitenden Kirche (wohl auch des A. B.) gering erscheint, so soll sogar die triumphirende das Lob der Musik nicht verschweigen, deren Aelteste der Donner-Sohn (Johannes) gesehen und dir gezeigt hat: ihre Stimmen sind wie die von Citharöden, die auf ihren Cithern spielen."

Im Uebrigen spricht er sich ähnlich über die Mißbräuche des Gesanges aus wie Abt Aelredus.

Gerbert (II. p. 98) fügt noch hinzu, die ganze Stelle excerpirend: quodsi illos nondum audisti, regem audias exultantem qui te regni et exultationis suae vult esse participem. Ait enim: sumite psalmum, date tympanum, psalterium iucundum cum cithara! Ad quid, inquis? ut laudetis Dominum in tympano et choro, in chordis et organo. Hic est enim usus musicae aut solus aut praecipuus. „Da du jene noch nicht gehört hast, so höre den König in seiner Freude, der an Reich und Freude dich theilnehmen lassen will. Er sagt nämlich: Singet einen Psalm! nehmt die Pauke, das liebliche Psalterium, die Cither zur Hand! Zu was, frägst du. Damit ihr den Herrn lobt in Pauken und Reigen, in Saitenschall und Instrumentenklang! Das ist nämlich entweder der einzige oder doch der vorzüglichste Zweck der Musik." Mit Recht bemerkt Gerbert dazu: solche Stellen geben uns den Hauptzweck der Musik an, aber sie beweisen nicht in gleicher Weise, daß sie (die Instrumentalmusik) in so allgemeinem, öffentlichem Gebrauche gewesen ist wie heutzutage.

Wenn wir die Encyklika Benedikt XIV. einmal besprechen werden, so werden wir sehen, welchen Gebrauch der Papst von Aelred und Johannes Sarisburiensis gemacht hat.

24. Der hl. Thomas von Aquin lebte in den Hauptpunkten des kirchlichen und wissenschaftlichen Lebens in Rom, Paris und Köln, er durchzog Italien, Frankreich, Deutschland. Was sagt er über die mittelalterliche Instrumentalmusik in der Kirche? In 2. 2. qu. 9. a. 2. stellt er mit aller Bestimmtheit, die zu einem historischen Zeugnisse von der größten Wichtigkeit wird, die Behauptung auf: Instrumenta musica sicut citharas et psalteria non assumpsit ecclesia, ne videatur iudaizare. Also Instrumente, z. B. Cither und Psalterium hat die Kirche nicht zugelassen, um sich nicht den Anschein zu geben, als würde sie jüdische Gebräuche annehmen. Weil im A. B.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

das Volk härteren Sinnes und „fleischlicher" Richtung gewesen wäre, seien die Instrumente am Platze gewesen. Cajetan, alter Thomas, commentirt diese thomistische Stelle (wohl einen locus classicus für unsere Frage), indem er schreibt: die Instrumente seien um so mehr vom Gottesdienste auszuschliessen, je innerlicher divina disciplina, der göttliche Unterricht sei und je erhabener über allen menschlichen Unterricht, der sich gegen die Instrumente ausspreche. Dennoch könne per accidens der einmal eingebürgerte Gebrauch der Orgel geduldet werden wegen der großen Entfremdung der Menschen vom Gottesdienste.

Es ist nicht einzusehen, welche Thatsachen man gegen die durch den Aquinaten constatirte Ausschließung der kirchlichen Instrumentalmusik vorbringen könnte. Daß damit nicht geläugnet ist, hie und da in der einen oder andern Kirche habe man die Instrumente in den liturgischen Gebrauch eingeführt, ist selbstverständlich.

25. So kann z. B. eine Verordnung des Prager-Concils vom J. 1366 (Höfler, Conc. Prag. pag. 13) angeführt werden: cum Deus in modulatione cantus instrumentalis non delectetur, sed potius in devotione cordis, quare omnibus et singulis decanis, plebanis, clericis et laicis in virtute sanctae obedientiae districtius mandatur, ne ludos theatrales vel etiam fistulatores vel jocalatores in festo corporis Christi in processionibus ire quovis modo permittant et admittant. Es müssen also da bei einer Prozession am Frohnleichnamstage in der Diöcese Prag musikalische Instrumente in ungeziemender Weise angewendet worden sein. Das Concil tritt nun mit der größten Entschiedenheit — in der Kraft des heil. Gehorsams — gegen einen solchen Mißbrauch auf.

26. Gerbert, den P. G. Dreves in den mir vorliegenden, von seiner Hand gemachten dießbezüglichen Excerpten den deutschen Mabillon nennt, kann daher in seinem klassischen Werke de cantu et musica sacra (II. tom. c. III. de organis aliisque instrumentis musicis paullatim in ecclesiam inductis) sagen (p. 137): tertium musicae genus est instrumentale, quod prima ecclesiae aetate inauditum in sacris christianis, medio demum aevo, si quidem illud etiam longius post aetatem s. Gregorii M. auspicari lubeat, parvis initiis ac lentis progressibus in ecclesiam sese insinuare coepit ac intermitti. Vix porro est instrumentum aliquod musicum aliud praeter organa quod ad cultum religionis sit adhibitum medio aevo in occidentali ecclesia; in orientali quippe teste Zonara *οὐ δὶ ὀργάνων γίνεται ἀλλὰ διὰ ζωῆς φωνῆς ἐναρμονίον θεῷ ᾄδεται* id non per instrumenta fit, sed viva voce modulando deo cantetur. Soli Armeni Abyssinii quibusdam etiamnum utuntur instrumentis. „Im ersten Zeitalter der Kirche ist die Instrumentalmusik beim Gottesdienste etwas Unerhörtes, erst im Mittelalter versuchte sie — lange nach dem großen Papste Gregor — aus kleinen Anfängen und im langen Fortschreiten sich in die Kirche einzudrängen. Kaum ist es irgend ein anderes Musikinstrument außer der Orgel, welches in der abendländischen Kirche beim Gottesdienste angewendet worden sei; für die morgenländische Kirche aber haben wir das Zeugniß Zonaras, daß man nicht mit Instrumenten Gott gedient, sondern nur mit der menschlichen Stimme ihm gesungen."

Und doch hat der gelehrte Abt von Skt. Blasien Alles gesammelt und zusammengetragen, was er für die Geschichte der kirchlichen Musik von Zeugnissen einzelner Männer, von Synoden und Concilien finden konnte. So wird es wohl richtig sein, wenn die Historiker die ersten Anfänge kirchlicher Instrumentalmusik an die Neige des XVI. Jahrhunderts verlegen.

Der berühmte Gerson bezeugt, die Orgel sei das einzige oder doch fast das einzige Instrument, welches der kirchliche Gebrauch beibehalten habe, denn nur vereinzelt habe er da oder dort ein Blasinstrument in Anwendung gefunden.

Der Kardinal Bellarmin schreibt in seinen Kontroversen (de bonis operibus l. I. c. 17): Wir gestehen, der Gebrauch der Instrumente schicke sich nicht ebenmäßig für die Vollkommenen wie für die Unvollkommenen und sei deßhalb erst spät in der Kirche in Aufnahme gekommen. Denn die Orgel sei nach Einigen erst 660 unter Papst Vitalian, nach Anderen erst 820 unter Ludwig dem Frommen in der Kirche gehört worden. Ex quibus omnibus illud efficitur ut organa propter infirmos in ecclesiis retinenda sunt, ita non facile alia

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

instrumenta esse introducenda et in ipsis organis non nisi res sacras et pias sobrie et graviter exprimendas. „Daraus geht hervor, daß, wie die Orgel um der Schwachen willen beizubehalten ist, so andere Instrumente nicht leicht einzuführen sind." Also auch Bellarmin († 1621) bezeugt, daß zu seiner Zeit die Orgel das einzige eingeführte Instrument ist, die anderen müßten erst eingeführt werden. Id quod erat demonstrandum!

Landshut. **Prof. Dr. A. Walter.**

Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes.

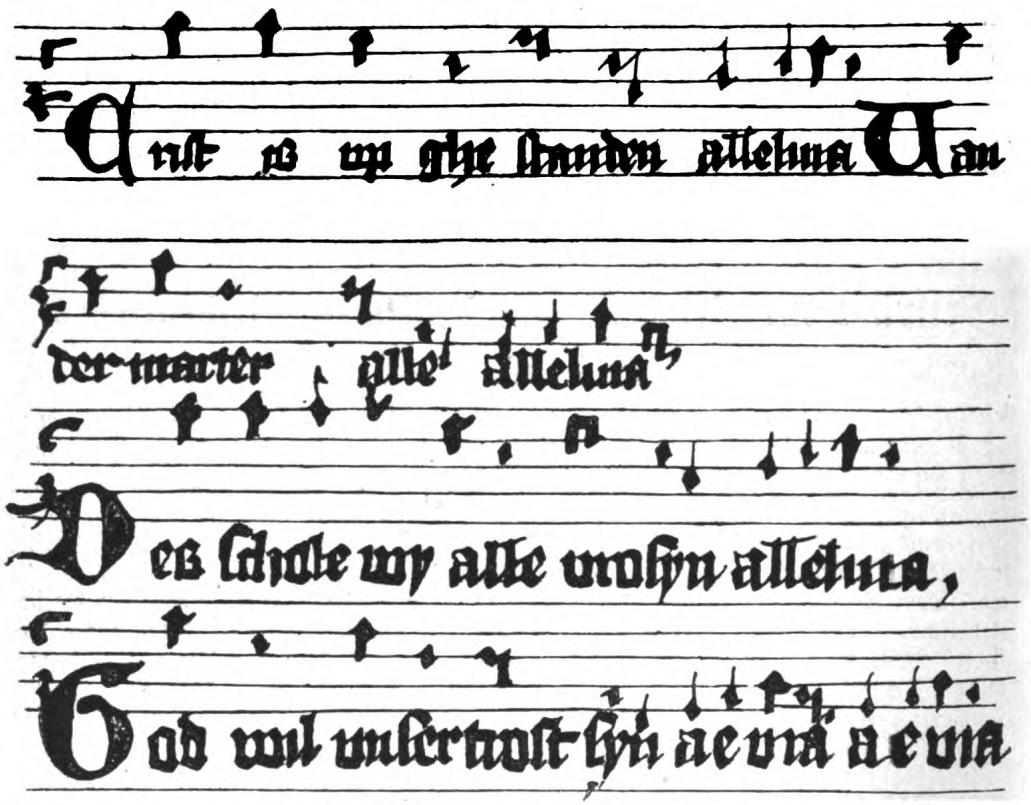
IV.

Den alten Griechen galt unter den verschiedenen Tongeschlechtern das dorische als das „göttlichste"; ihre Philosophen und Musiktheoretiker können nicht Worte genug finden, um uns das Packende, Bewältigende, Fortreißende desselben zu schildern. Das Dorische des Altertums ist das Phrygische, der tonus tertius des Mittelalters. Läßt sich in dieser zweiten Epoche des Acht-Töne-Systems ebenfalls von einer Hegemonie dieser Tonart reden? Es scheint, als ob sich eine Vorliebe des böhmischen Volksliedes, weltlich wie geistlich, tschechisch wie lateinisch für das Phrygische und Hypophrygische unschwer nachweisen ließe. Dagegen hat sich das deutsche Volkslied, wie es scheint, frühzeitig mit Vorliebe der einschmeichelnden aber wenig tiefen jonischen Tonart zugewandt. Sollte nichtsdestoweniger in alter Zeit auch diesseits des Böhmerwaldes das Phrygische vorgeherrscht haben, und sollte vielleicht diese Erscheinung darin ihre Erklärung finden, daß überhaupt im älteren Chorale das Dorische unter verändertem Namen eine Zeit lang den Ehrenplatz behauptet hätte, den ihm das Altertum eingeräumt? Ich stelle diese Frage nicht, um sie zu beantworten, sondern eher, um einem geheimen Verdachte Ausdruck zu geben, der nicht gerade gemindert wird durch Beobachtungen wie diejenige, auf welche ich zunächst die Aufmerksamkeit des Lesers lenken wollte.

Im Jahrg. 1889 des K. M. Jahrb. schlossen wir unsere kleinen Beiträge durch Mitteilung der Melodie des süßen Mischliedes In dulci jubilo, transponiert ins — Phrygische. Mit einer verwandten Schöpfung wollen wir heuer beginnen. Im Jahrgange 1886 beschäftigte uns etwas eingehender die Frage, welches die ursprüngliche Melodie des alten Osterliedes „Christ ist erstanden" gewesen sein dürfte. Inzwischen ist mir ein neuer Mitbewerber um diese Ehre bekannt geworden. Die Stadtbibliothek Lübeck besitzt unter ihren Handschriften einen Codex in Klein-Folio, zur Zeit ohne Signatur, der seinem Inhalte nach am richtigsten als Troparium bezeichnet werden muß und dem Anfange des 15., vielleicht selbst dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören kann. Auf einer der letzteren Seiten steht hier von späterer Hand etwa um die Wende des 15. Jahrhunderts nachgetragen das Lied „Christ ist erstanden" in niederdeutscher Mundart und mit einer Singweise, die dem phrygischen Tongeschlechte angehört. Das für die Geschichte unseres Kirchenliedes wichtige Blatt mag hier (s. S. 36) in etwas verkleinerter Reproduktion (die natürliche Breite der Schrift beträgt 16 cm.) seine Stelle finden. Von einer Transskription glaube ich bei der Deutlichkeit des Originals füglich absehen zu können.

Ich will, da es weniger meine Absicht ist, Abhandlungen zur Geschichte des Kirchenliedes zu schreiben, als abseits und zerstreut herumliegende Bausteine zusammenzutragen, nicht in die Frage eintreten, mit welcher Aussicht die einzelnen bisher bekannten Singweisen des Osterleises in einen Wettbewerb um Anerkennung ihres Altersranges eintreten könnten. Das Alter der bisher beigebrachten Quellen dürfte dabei um so leichter ins Gewicht fallen, als es wenig differiert. Die vorliegende Melodie ist an sich nicht übellautend; sie befremdet unser Ohr in etwa bei dem Schlußmelisma ⌢hg (nach ⌢dc) vor dem ersten Alleluja, wo wir lieber ⌢ag hören würden und bei dem Schlußmelisma ec (nach af) vor dem letzten Alleluja, wo uns der gewöhnliche phrygische Terzenfall g e c

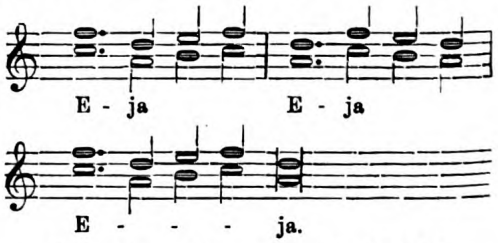
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



geläufiger wäre. Allein wir haben dieserhalb wohl einzig unsere nur halb, nur zu einem Viertel „gregorianischen Ohren" anzuklagen. Dagegen läßt sich unsere Melodie, was äußeren Ausbau wie inneren Gehalt, Ausdruck, Bewegung, Feuer betrifft, mit der dorischen in ihrer entwickelteren Gestalt wohl gar nicht vergleichen. Sollte sie gleichwohl im Stande gewesen sein, diese zu verdrängen? Ein innerer Grund, weit entfernt, die Sache zu entscheiden, aber immerhin einer, der gehört zu werden verdient.

Kehren wir nun zu den Cod. lat. ms. 5023 der kgl. b. Hof- und Staatsbibliothek München zurück, dem wir bereits im III. Art. (1889, S. 29) die Melodie des Liedes „In dulci jubilo" entlehnten. Die Handschrift muß als musikalisches Quodlibeticum bezeichnet werden, denn sie enthält Teile des Antiphonars, des Graduales, Sequenzen, Tropen und Cantilenen in bunter Mischung. Blatt 366 b heißt es: „Deo gratias! Johannes Greis rector scholarium in Benedictenpeuren 1479." Wir erhalten also hier einen Begriff von dem, was im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ein regens chori in Benediktbeuern mit seinen Chorknaben übte. Ein guter Bruchteil der Stücke tritt im zweistimmigen, einige Nummern im mehrstimmigen Satze auf. Leider ist die Handschrift entsetzlich schlecht besorgt und oft augenscheinlich verschrieben. Folgendes ist der Inhalt derselben, der für das deutsche Kirchenlied in Betracht kommt:

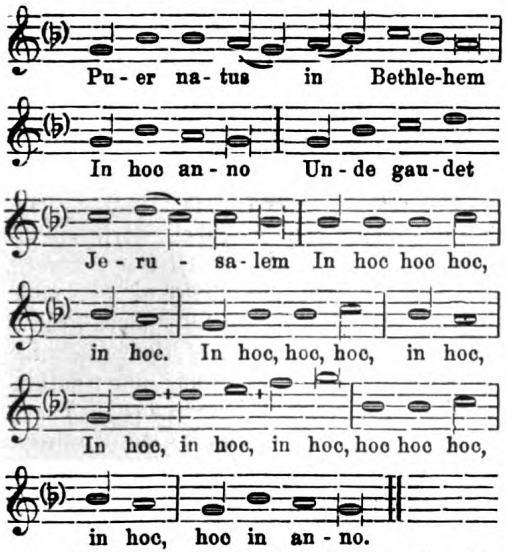
Fol. 15 a. Resonet in laudibus; die bekannte Melodie, aber nach Weise jener Zeit durch langatmige Melismen bis zur Unkenntlichkeit interpoliert; dieser Diskantus zeigt eine sonst ungewöhnliche Vorliebe für Quartengänge; so lautet z. B. das Eja:



Fol. 18 a. Puer natus in Bethlehem mit lateinischem und deutschem Text (letzterer bei Wackernagel II Nro. 904 aus eben

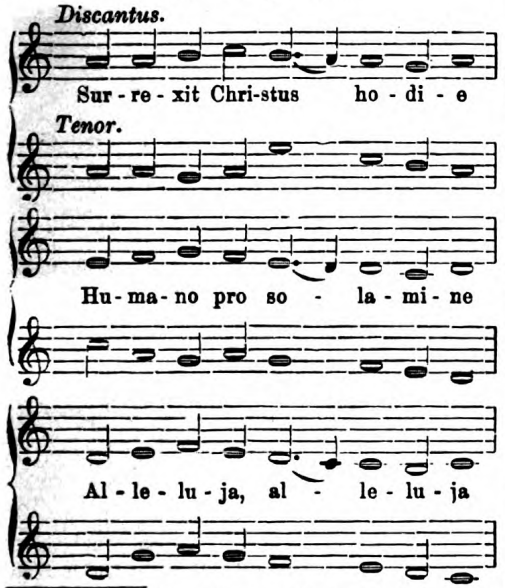
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieser Handschrift), einstimmig;[1]) die Melodie entbehrt des Schlüssels; es ist aber die bei Bäumker I unter Nro. 56 aufgeführte, deren diplomatisch beglaubigtes Alter also von 1599 auf 1479 rückt:

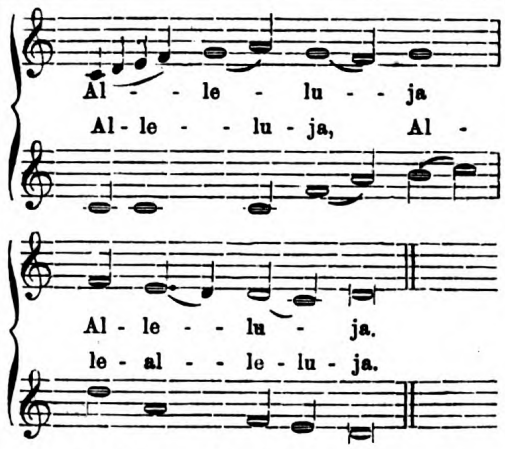


Fol. 21 b. Christ ist erstanden, deutsch und lateinisch (Christus surrexit, Mala nostra texit), eine Strophe, zweistimmig. Melodie überwuchert.

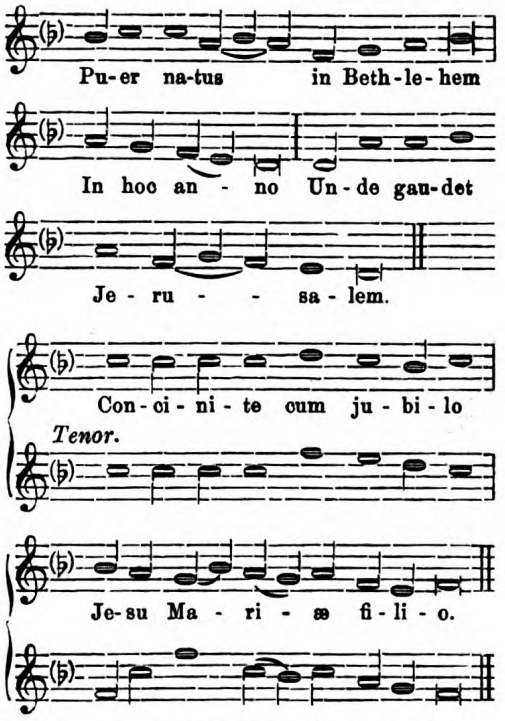
Fol. 22 b. Erstanden ist der heilig crist, deutsch und lateinisch (Surrexit Christus hodie), eine Strophe, zweistimmig. Wir haben offenbar zwei Melodieen vor uns, beide von großer Sangbarkeit.



[1]) In parenthesi sei bemerkt, daß sich Fol. 18 b ein „Kyrie pastorale“ befindet.



Fol. 34 a. Ein kind geporn zu wetlehem, deutsch und lateinisch, 4 Strophen mit zweistimmigem Refrain, der aber aus der Tonart herausfällt und wie es scheint das Lied selbst halbwegs mitgerissen hat.



Fol. 36 a. Ein kindelein geporen, unvollständig und ohne Melodie, ein Bruchstück des Liedes Puer nobis nascitur.

Fol. 36 b. Ein kind geporn, lateinisch und deutsch, eine Strophe, zweistimmig, leider ohne Schlüssel.

Fol. 37 a. Trink vnd gib mir, las vmher gan, ohne Melodie, drei Strophen eines weltlichen Liedes.

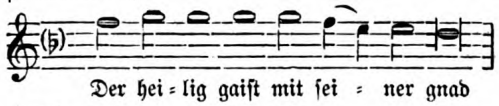
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

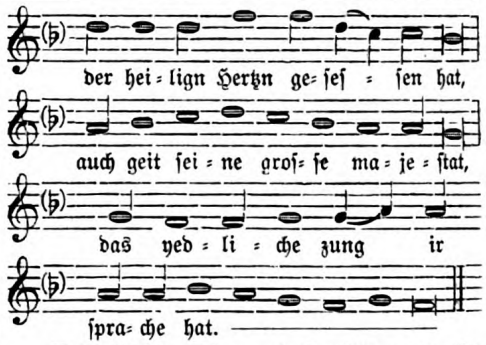
Fol. 37b. In dulci jubilo, 7 Strophen, einstimmig.

Fol. 44b. Hie fur, hie fur was libe angeln freiden geben, weltliches Lied mit dem Anfange der Melodie.

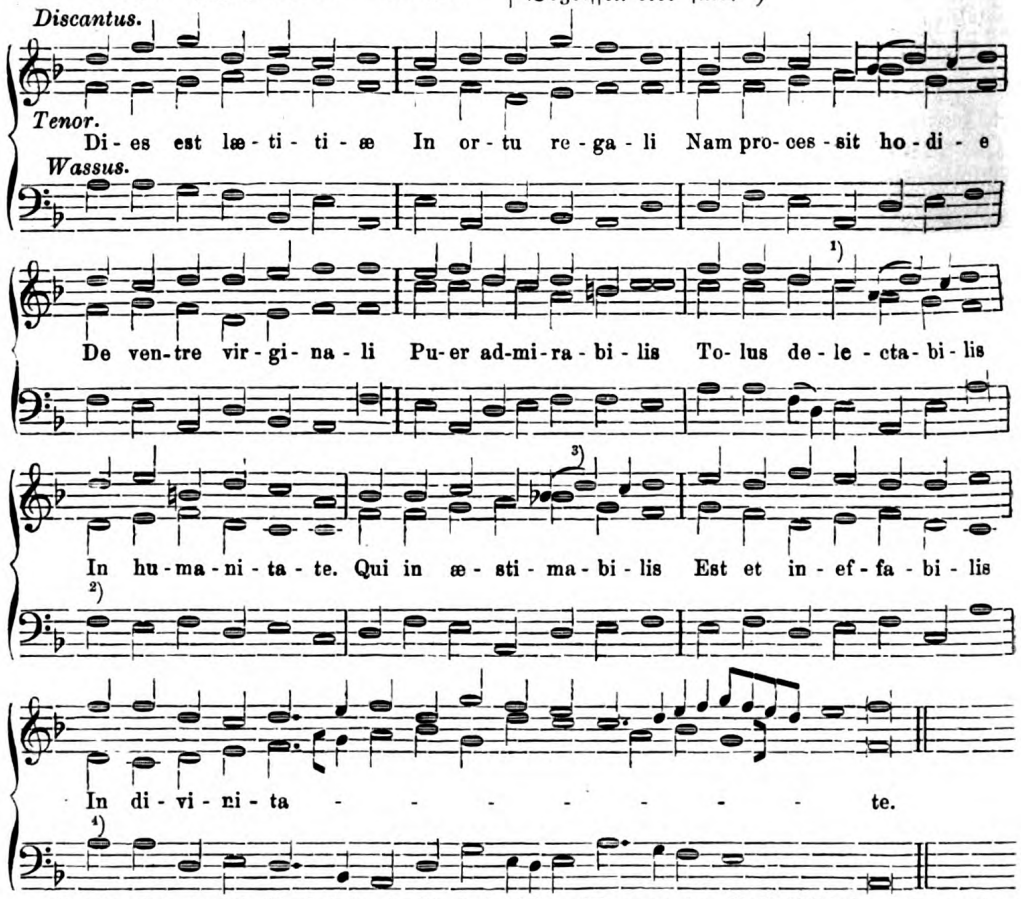
Fol. 46b. Frau von hertzen wir dich grüssen, das teutsch Salue, einstimmig. Die bekannte Melodie, die uns später wieder begegnen wird.

Fol. 48a. Der heilig gaist mit seiner gnad (Spiritus sancti gratia), fünf lateinische, drei deutsche Strophen (bei Wackernagel I S. 244 und II Nro. 983) mit zweistimmiger Melodie. Der Tenor enthält die Weise, die Bäumker unter I, 350 aus Leisentritt bringt, der Diskant das Lied 353 aus Corner melismatisch verziert. Der erstere lautet:





Fol. 50b. Dies est laetitiae, deutsch und lateinisch, drei Strophen, dreistimmig. Dieser Satz ist bereits merklich verschieden von den früheren und späteren, die noch ganz auf dem Boden des Organums stehen, wie ich deren einige im Gregoriusblatte mitgeteilt habe. Sind jene uns unerträglich, so läßt sich dieser bereits ganz nett an, wenn auch die Harmonieen nach unseren Begriffen leer sind.*)



*) Die Red. des K. M. Jahrb. glaubt, daß dieser „Wassus“ im Violinschlüßel gelesen werden muß. Er ist auch dann „unerträglich“, — aber doch „netter!“

[1]) Discanct h. Hs; verschrieben; vergl. bei processit. — [2]) Bassus e Hs. — [3]) Discant f e f. verschrieben; vgl. bei hodie und delectabilis. — [4]) g g. Hs. —

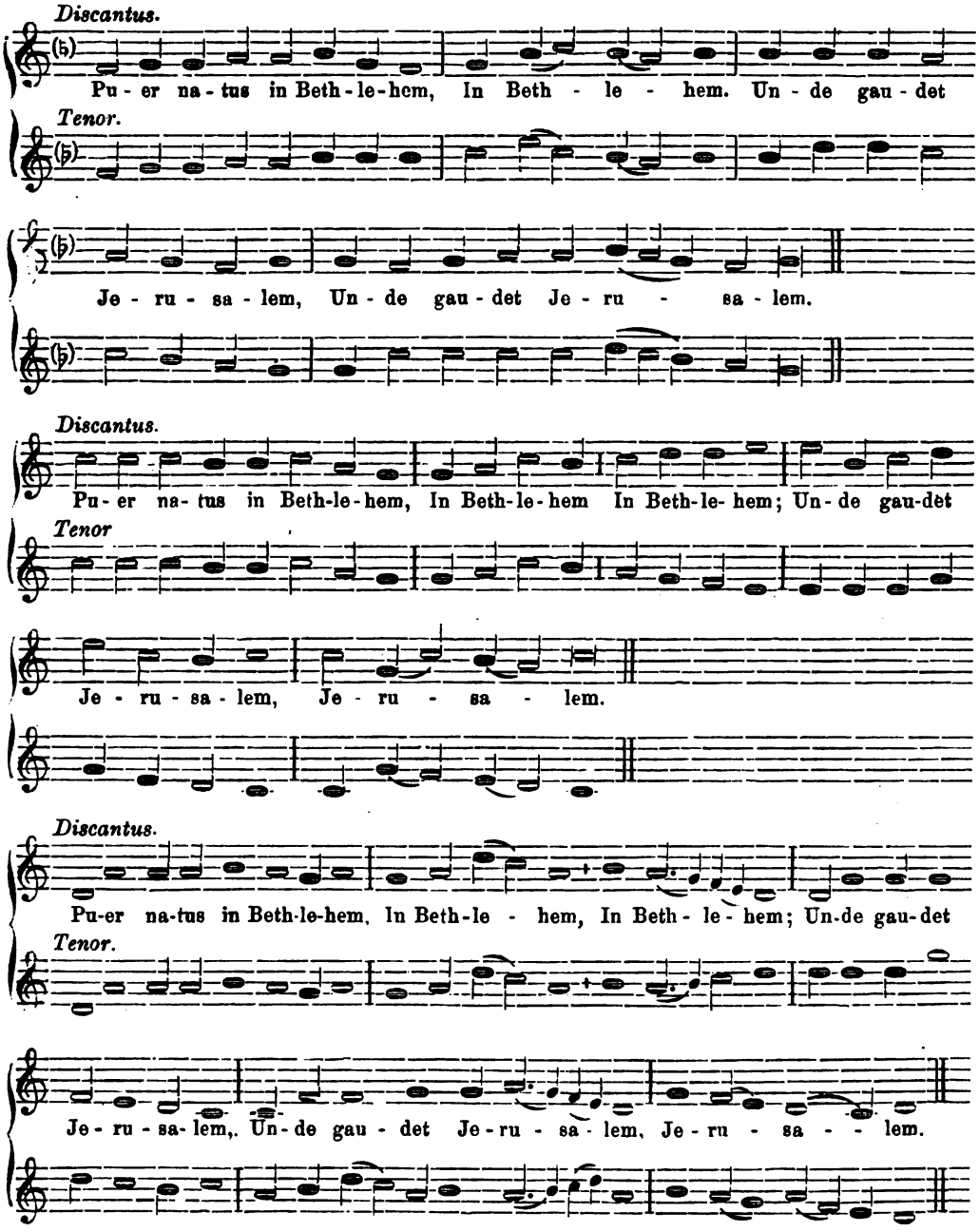
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die Sanglichkeit des Diskant beweist wohl, daß mindestens zwei Melodieen in diesem Satze niedergelegt sind. Die in eckige Klammern eingeschlossene Stelle giebt ein Beispiel, wie die Melodieen damals mit unerquicklichen Melismen überwuchert wurden.

Fol. 63 b. Christ ist erstanden, deutsch und lateinisch, eine Strophe, dreistimmig. Die bekannte dorische Melodie, aber durch Melismen ganz erstickt.

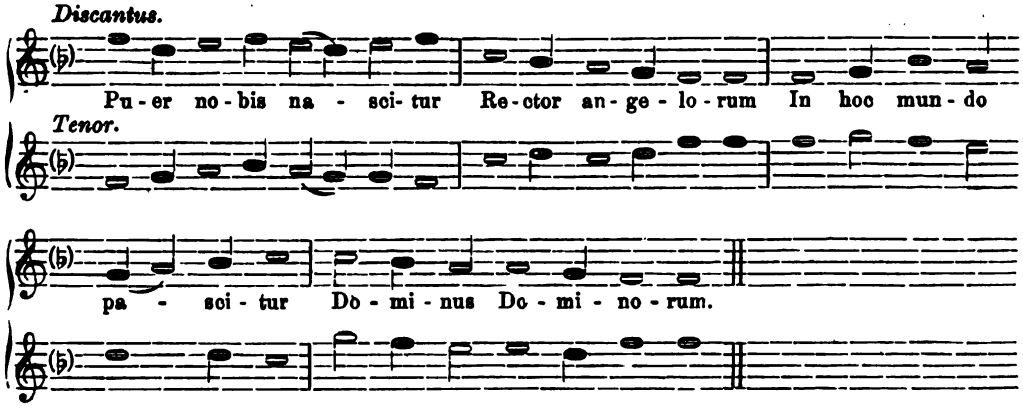
Fol. 67 b. Wis gegrüst du reine maid, fünf Strophen, ohne Melodie, fast völlig verblaßt und unleserlich, weshalb das Lied bei Wackernagel fehlt. Es hat keine Melodie.

Fol. 310 a — 311 b. Drei zweistimmige Sätze zum Liede Ein kind geporn zu wetlehem, deren erster zwei Melodieen (Bäumker I, 51 (II) und 53 kombiniert.

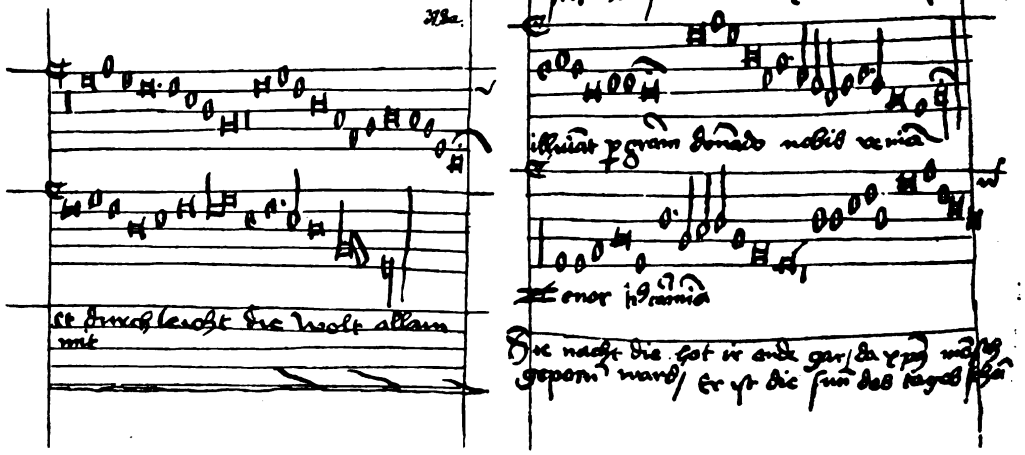


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Fol. 311b. Ein kindelein geporen ist, deutsch und lateinisch. Der deutsche Text bei Wackernagel II, 903. Der Diskant über die bekannte Melodie (Bäumker I, 95) bewegt sich zur Abwechslung wieder fast ganz im strengen Stil des Organums; ein Beweis, daß das Gefühl für die „Süßigkeit der Quinte" neben dem Fortschritte, den wir weiter oben konstatieren konnten, noch immer nicht erstorben war.



Fol. 312b. Die nacht die het ir ende gar. (Noctis umbra depellitur.) Auch von diesem letzten Liede steht der doppelte Text bei Wackernagel II. Nro. 844 und I S. 235. Um auch ein Beispiel des zweistimmigen Satzes aus dieser Handschrift in originali zu geben, folgt hier Fol. 312b. der Handschrift und Fol. 313a soweit der Tenor unseres Liedes reicht in phototypischer Nachbildung.



Da die Sonne und das Bromogelatin die diplomatisch getreueste Wiedergabe des Liedes besorgt, enthalte ich mich um so lieber der Transkription des Diskantus in moderne Notation, als es vielleicht der eine oder andere meiner Leser liebt, sich einmal selbst an der Handschrift des guten Johannes Greis zu versuchen. Derselbe hat, wohl ohne es zu ahnen, uns ein schönes Blatt für die Geschichte unseres alten Kirchenliedes aufgezeichnet, wofür er bestens bedankt sein möge.

P. **Guido Maria Dreves**, S. J.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Maria zu lieben.

Das Lied „Maria zu lieben, ist allzeit mein Sinn“ ist wohl nach dem Liede „Großer Gott, wir loben dich“ das weitverbreitetste in Deutschland. Beide erfreuen sich beim Volke einer großen Beliebtheit und sind sog. kirchliche Volkslieder geworden. Ueber den Dichter und Componisten unsers Marienliedes wissen wir leider nichts zu berichten.

Im Folgenden möchte ich den verehrten Leser bekannt machen mit den ersten gedruckten Texten dieses Liedes und mit der ursprünglichen Fassung der jetzt üblichen Melodie.

Soweit meine Forschungen bis jetzt reichen, muß ich für den ersten Druck des Liedes das Jahr 1751 bezeichnen. Ich fand denselben in folgendem Büchlein:

„Gnadenreiche Bruderschafft, Welche unter dem Titel der seligsten Jungfrauen und glorwürdigen Mutter Gottes Maria Zu gröster Verehrung des Heiligen Priesters und Marterers Joan. Nepomucenus Besonderen Schützer der Ehr, und guten Namens, wie auch in allerley Noth Wunderwürckenden Patronen Unser Heiligster Vatter Pabst Benedictus XIV erlaubet hat zu errichten, In der Collegiat-Kirchen S. Walburgae binnen Meschede Und daselbst mit Genehmhaltung Geistlicher Obrigkeit unseres Ertz-Stifftes Cöllen im Jahr 1752 eingeführet worden.“ (Approbation des Büchleins vom 24. Dezember 1751.)

S. 66. I.

Marianischer Lob-Gesang In welchen sich einer in den Schutz Mariä gäntzlich übergeben thut.

1.

Mariam zu ehren ist allzeit mein Sinn,
Ihr Lob zu vermehren soll seyn mein Gewinn,
Ein heiligen Eyfer entzünde in mir,
Dich würdig zu preisen, o himmlische Zier!
Ein heiligen ꝛc.

2.

Gib daß ich von Hertzen dich liebe und preiß,
Gib daß ich viel Proben der Liebe erweiß,
Gib daß mich nichts scheide noch Unheyl noch Leyd,
Von treuen Liebs-Diensten noch Glück oder Freud.
Gib daß ꝛc.

3.

Dir Treu, o Maria! geschworen ich hab,
Zeit Lebens zu dienen dir biß in das Grab,
Mein Hertz, o Maria! brennt ewig zu dir,
Mein Leib und mein Seele Maria! regier.
Mein Hertz ꝛc.

4.

Thu mich in Schutz nehmen Maria! ich bitt,
Dein will ich verbleiben, verlaß mich doch nicht,
Du bist meine Mutter dein Kind wil ich seyn,
Im Leben und Sterben verbleib ich ganz dein.
Du bist ꝛc.

5.

Ach hätte ich der Hertzen nur tausend im Leib,
Mariam zu lieben auf ewig verschreib,
Ach hätt ich der Seelen nur tausendmahl mehr,
Ich wölt ihr sie schencken zur gröfferen Ehr.
Ach hätt ꝛc.

6.

So offt mein Pulß schlaget Mariam ich sing,
So offt mein Herz klopffet Mariam ich kling,
Maria! viel tausendmahl seufftze zu dir,
Bitt schenck o Maria! dein Jesulein mir.
Maria ꝛc.

7.

Zum Diener, Maria! auf ewig mich schenck,
Im Leben und Sterben doch meiner gedenck,
Die Gnad mir erwerbe das stets mein Ziel
Im Thuen und Lassen der göttliche Will.
Die Gnad ꝛc.

8.

O göttliche Mutter erhör meine Bitt,
In Zeit der Versuchung verlaß mich doch nicht,
Zeig dich eine Mutter, dein Kind laß mich seyn,
In deinem Dienst embsig von Sünden gantz rein.
Zeig dich ꝛc.

9.

O Trost der Betrübten zur Hülff sey bereit,
Du Stärcke der Schwachen beschütz mich im Streit,
Wann wider mich kämpffen Welt, Fleisch und die Höll,
Ich dir o Maria! mich treulich befehl.
Wann wider ꝛc.

10.

Du Mutter der Gnaden, barmhertzig und mild,
Sey meine Patronin, mein Schutz und mein Schild,
Bring mir doch zuwegen im Leben im Todt,
Die göttliche Gnaden, den Segen von Gott.
Bring mir ꝛc.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

11.

Du Schutz in Todts-Nöthen ach komm mir behend
Zu Hülff in Gefahren in dem letzten End.
Die höllische Geister weit von mir abtreib,
Mit deinem Sohn Jesu doch bey mir verbleib.
Die höllische ꝛc.

12.

Du Arche des Bundes nimm an diesen Bund,
Den ich mit dir schliesse von Hertzen jetzund,
Ich will ihn festhalten, so lang als ich leb,
Ich dir o Maria mich gäntzlich ergeb.
Ich will ꝛc.

Ein ähnliches Lied in 15 Strophen steht in dem Katholisch-Paderbornischen Gesang-Buch vom Jahre 1765, S. 477. 1780 S. 273 in 13 Strophen.

Der obige Text bildet wohl die Grundlage der späteren Fassungen des Liedes: „Mariam zu lieben ist allzeit mein Sinn". Ich finde diesen im Christkatholischen neu vermehrten Gesangbüchlein. Würzburg bei Franz Sebastian Sartorius. 1793. Anhang S. 20 in 7 Strophen.

II.

1) Mariam zu lieben ist allzeit mein Sinn,
Ich hab mich verschrieben, ihr Diener ich bin,
Mein Herz, o Maria, brennt ewig vor dir,
Für Lieb und für Freuden, o himmlische Zier.

2) = 4. Strophe von oben.

3) = 5. Strophe von oben.

4) Mein Herz, o Maria, will ich dir darschenken,
Im Leiden und Sterben thu meiner gedenken,
Mein Freund und Verwandten, mein Seel und mein Leib,
Ich dir, o Maria, auf ewig verschreib.
Vgl. Str. 7 von oben.

5) So oft mein Puls schlaget, so ruf ich Maria,
So oft mein Herz klopfet, so sing ich Maria,
Viel tausendmal seuffz ich zu Jesu, Maria,
Im Leben und Sterben, hilf mir, o Maria.
Vgl. Str. 6 von oben.

6) Nun scheid ich, Maria, mit Weinen von dir,
Bitt schenk, o Maria, dein Jesulein mir,
Ertheil mir den Seegen, und schenk mir dein Gnad,
Daß ich dir kann dienen allzeit bis ins Grab.

7) Nun hör ich zum Abschied das Glöcklein schon klingen,
Für Trauren und Weinen kann ich nicht mehr singen,
Nun scheid ich mit Schmerzen und Weinen von dir,
Gute Nacht, o Maria, bleib ewig bei mir.

III.

In dem Gesangbuche „Blümlein der Andacht" Paderborn 1782 u. 1796 S. 270 stehen die ersten 5 Strophen wie in Nro. II.

Die beiden letzten lauten:

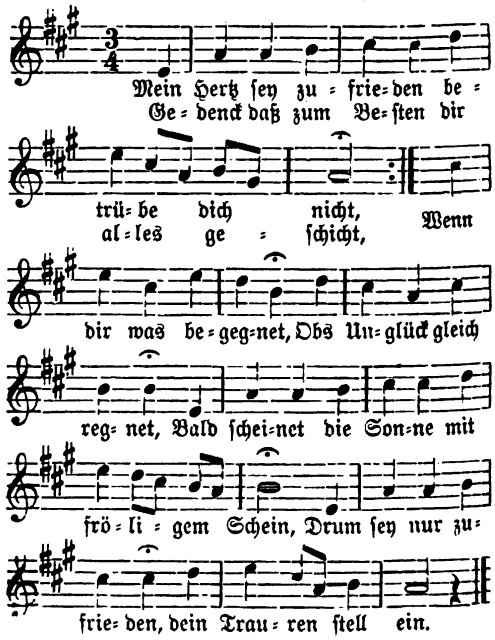
6. Hilf mir, o Maria, verlaß mich nur nicht,
Erhör mich Maria, versag mir kein Bitt,
Ich lieb dich Maria und lebe content,
Dich und dein Sohn Jesum lieb ich bis ans End.

7. Ertheil mir den Segen und schenk mir dein Gnad,
Daß ich dir könn' dienen allzeit bis ins Grab,
Ach könnt' ich Maria nur sterben bey dir,
Du und dein Sohn Jesus bleib ewig bey mir.

Ein anderes Lied „Mariam zu lieben, vertreibet das Leid" im Schletstadter Gesangbuch 1745 und in dem eben citirten Würzburger 1793 weist keine Aehnlichkeit mit unserm Liede auf, abgesehen von dem gleichen Metrum.

Vgl. übrigens Gregoriusblatt 1886 S. 15 und 39.

Was die Melodien zu diesem Liede angeht, so finde ich in den genannten Gesangbüchern keine angegeben. Die jetzt so weit verbreitete unter dem Namen „Marianischer Walzer" bekannte Singweise fand ich in dem oben citirten Katholisch-Paderbornischen Gesangbuch. Paderborn: Gedruckt und verlegt von Wilhelm Junfermann, Hoff-Buchdrucker 1765 S. 392 zu dem Texte: „Mein Hertz sey zufrieden."

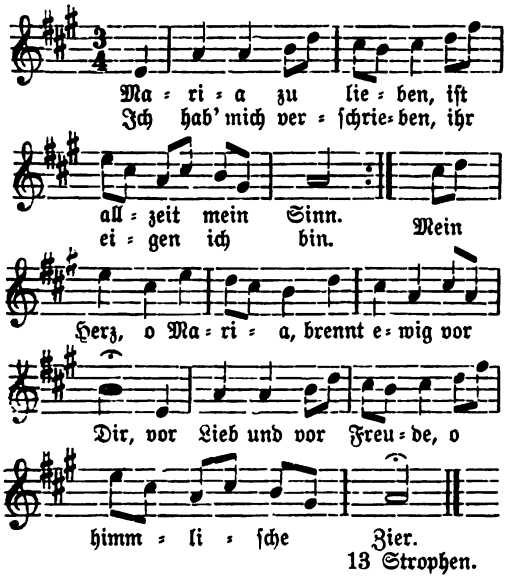


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der Text „Mein Herz sei zufrieden" ist protestantischen Ursprungs. Er steht zuerst im Darmstädter Gesangbuch 1699, sodann im Gesangbuch von Freylinghausen, Halle 1714 und in andern. Die Melodie kommt jedoch in protestantischen Gesangbüchern nicht vor. Herr Joh. Zahn, der Herausgeber des großartig angelegten Werkes: „Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder", Gütersloh 1889 ff., schreibt mir: „Zu dem obigen Texte sind mir 8 Melodien bekannt geworden, keine stimmt jedoch mit der im Paderborner Gesangbuch v. J. 1765 überein."

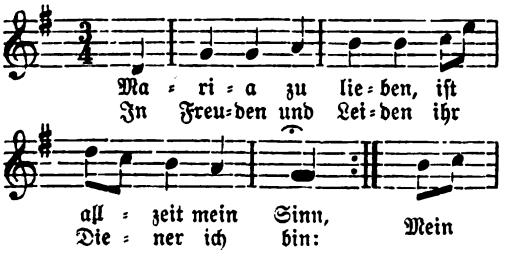
Eine mehr verschnörkelte Melodie bringt von Haxthausen in seiner Sammlung „Geistliche Volkslieder" mit ihren ursprünglichen Weisen. Paderborn. F. Schöningk. 1850. Nro. 111.

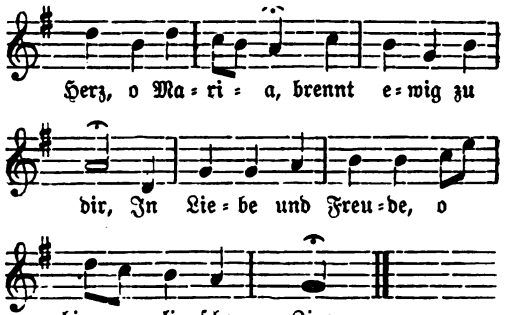
Sie lautet nach der mündlichen Tradition:



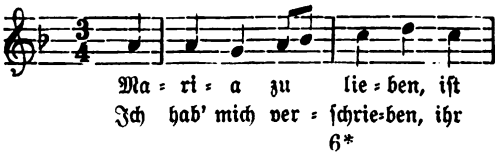
13 Strophen.

Ebenfalls aus dem Munde des Volkes aufgezeichnet bringt Stein diese Melodie: Orgelbegleitung zu den Melodien des Kölnischen Gesangbuches. 2. Auflage. Köln 1869. Nro. 127.

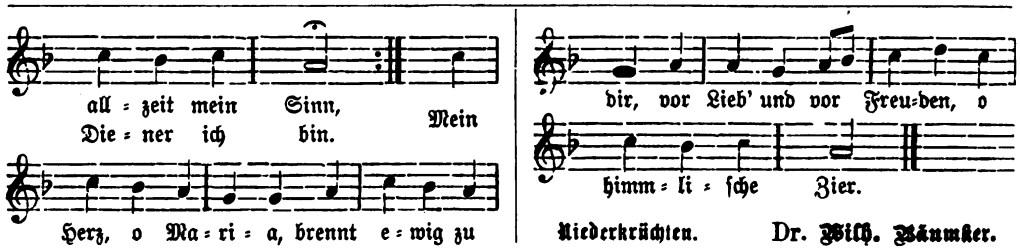




Diese Melodie gehört dem Liede ursprünglich nicht an, denn sonst würde sie im Paderbornischen Gesangbuche 1765 bei dem Texte „Mariam zu ehren" stehen und nicht bei dem Texte „Mein Hertz sey zufrieden"; oder es müßte doch wenigstens bei dem Liede „Mariam zu ehren" auf die Melodie des letztgenannten Liedes hingewiesen worden sein, was nicht der Fall ist. Pater Dreves erinnert sich, von seinem seligen Vater gehört zu haben, die Melodie sei von einem ungarischen Schullehrer für seine Hochzeit gemacht worden. Woher er diese Angabe hatte, ist nicht mehr zu ermitteln (Gregoriusblatt 1886, S. 14). Die Bezeichnung „Marianischer Walzer" mag wohl daher kommen, daß die Melodie im schnellen Tempo gespielt oder gesungen mit einer Walzermelodie viel Aehnlichkeit hat. Dasselbe kann man aber auch von vielen alten kirchlichen Melodien sagen, wenn man sie im Walzertempo absingt: Z. B. Conditur alme siderum. Im langsamen Tempo vorgetragen macht sie einen würdigen Eindruck, und weil sie in ganz Deutschland sehr volksthümlich geworden ist, verdient sie ebenso wie das Lied „Großer Gott, wir loben dich" in den Gesangbüchern beibehalten zu werden. Volksthümliche, über ganz Deutschland verbreitete Lieder sollte man nicht abschaffen, auch wenn die Melodie in Bezug auf ihren kirchlichen Charakter zu wünschen übrig läßt. Eine andere, in Niederösterreich übliche Singweise bringt J. Gabler in seiner Sammlung: Geistliche Volkslieder, zweite, verbesserte und sehr vermehrte Auflage der Neuen geistlichen Nachtigall. Regensburg 1890. Nro. 481.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Niederkrüchten. Dr. Wilh. Bäumker.

Der liturgische Gesang.

Eine Conferenz-Arbeit.

„Der Gesang ist in der menschlichen Natur „begründet. Gleichwie der Mensch das „Bedürfniß hat, das was er denkt und empfin„det, Anderen durch Worte mitzutheilen, so drängt „es ihn auch, seinen Gefühlen, wenn sie einen „hohen Grad der Lebendigkeit erreicht haben, „durch Gesang Ausdruck zu verleihen. Wir sehen „dies im täglichen Leben. Ist Jemand recht hei„ter und fröhlich gestimmt, so fängt er zu singen „an. Da es nun der Religion eigen ist, nicht „bloß die reinsten und erhabensten, sondern auch „die stärksten Gefühle wachzurufen, („Du sollst den Herrn deinen Gott lieben aus deinem ganzen Herzen, aus deinem ganzen Gemüthe, aus deiner ganzen Seele und aus allen deinen Kräften." 5. Mos, 6, 5.), „so leuchtet ein, daß „sie ohne Gesang nicht sein kann. Wir finden „daher in allen Religionen, bei Heiden und Ju„den, hl. Gesänge." (Zollner.) Was die christliche Religion betrifft, kann sie als die vollkommenste, absolute Religion deßhalb des Gesanges nicht entbehren, muß vielmehr demselben eine entsprechende Stellung verschaffen. („Ich bin nicht gekommen, das Gesetz aufzuheben, sondern zu vervollkommnen.") In der That hat die Kirche wie auf anderen Gebieten der Kunst und Wissenschaft so auch hier sich als die vorzüglichste Pflegerin und Hüterin des Gesanges gezeigt. Was sie geleistet, kann in zwei Arten von Gesang unterschieden werden: liturgischer und außerliturgischer.

Liturgischer Gesang ist der eigentliche gottesdienstliche Gesang im Gegensatz zu den sogen. Volksandachten. „Das Wort „Liturgie" wird „von dem griechischen „Λεῖτος ἔργον" her„geleitet und heißt soviel als „öffentliches Werk", „öffentlicher Dienst". So gebrauchen heidnische „Schriftsteller dieses Wort. Da den Christen der „Gottesdienst das erste und wichtigste Werk war, „so übertrugen sie schon in den ersten christlichen „Zeiten dieses Wort auf den öffentlichen Gottes„dienst, nämlich auf das Opfer des neuen Bun„des, die hl. Messe, und auf den Psalmenge„sang, woraus später unser sog. Breviergebet „entstand." (Dr. Witt.) Zu den „öffentlichen Diensten" kamen im Laufe der Zeiten noch jene hl. Handlungen, welche im Rituale und Pontificale Romanum aufgeführt sind. Unter liturgischem Gesang hat man also jenen Gesang zu verstehen, der bei den heil. Diensten und Handlungen vorgeschrieben ist, die in den liturgischen Büchern als Missale, Graduale, Breviarium (bez. Antiphonarium, Vesperale, Directorium Chori), Rituale und Pontificale Romanum verzeichnet sind. Jeder andere kirchliche Gesang, z. B. bei stillen heil. Messen, Volksandachten, wie Rosenkranzgebet, Bruderschaften u. s. w. ist außerliturgischer. Ueber letzteren sich zu äußern, ist im Thema nicht direkt verlangt. Jedoch dient es zur besseren Klarlegung, wenn an passenden Stellen das Nöthige auch über den außerliturgischen Gesang erwähnt wird. Zunächst sei behandelt

I.

1. Die Entstehung des liturgischen Gesanges.

Dr. Witt scheint das Richtige getroffen zu haben, wenn er schreibt: „Der Gesang der ersten christlichen Jahrhunderte hat sich an den jüdischen und heidnischen Chor- und Solo-Gesang angeschlossen, übernahm das volle Erbe und suchte mit demselben Tonmaterial nach den überkommenen Tongesetzen neue Melodien zu erfinden, die alten Weisen umzubilden und mit christlichem Geiste zu erfüllen."

Daß schon zu den Zeiten der Apostel unter den Christen hl. Gesänge im Gebrauche waren,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

erhellt aus mehreren Stellen in den Briefen des hl. Apostels Paulus, so z. B. aus Kol. 3, 16, wo er schreibt: „Lehret und ermahnet einander mit Psalmen und Lobliedern und hl. Gesängen." Bedeutungsvoll ist die Unterscheidung: Psalmen, Loblieder und hl. Gesänge. (Nach Zollner erklärt.)

„Schon bei den Juden waren die Psalmen ein Hauptbestandtheil der Gottesverehrung; sie bedienten sich ihrer wie des Gesetzes und der Propheten theils zum Vorlesen, theils zum Gesange. Von den Juden ging der gottesdienstliche Gebrauch der Psalmen auf die Christen über und dies um so mehr, als unser göttlicher Heiland selbst beim letzten Abendmahle jene Psalmen, die bei der Ostermahlzeit der Juden gesungen wurden, mit seinen Aposteln gesungen hatte. (Matth. 26, 40. „Und nachdem sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg"). Dieses Beispiel Jesu ahmten die ersten Christen nach und so blieb der Gesang und namentlich der Psalmengesang mit der Abendmahlsfeier innig verbunden, als ein wichtiges Beförderungsmittel der Andacht und Erbauung."

„Außer den Psalmen gab es auch Lobgesänge, im Lateinischen Cantica geheißen. Darunter hat man jene hl. Gesänge zu verstehen, welche neben den Psalmen in der hl. Schrift des A. und N. Testamentes noch vorkommen. Solche sind: die zwei Triumphlieder des Moses beim Durchgange durch das rothe Meer, der Lobgesang der Anna, nachdem Gott ihr Gebet erhört und ihr den Samuel geschenkt hatte; die Lobgesänge der Propheten Isaias, Ezechiel und Habakuk, der drei Jünglinge im Feuerofen, das Magnificat und Benedictus, der Lobgesang des Greises Simeon, ferner die Worte: Alleluja und Hosanna. Alle diese erhabenen Erzeugnisse des hl. Geistes wurden früh in den Gottesdienst aufgenommen. Athanasius empfiehlt den Lobgesang der drei Jünglinge im Feuerofen bei der Morgenandacht zu singen und das vierte Concil von Toledo macht es den Priestern sub poena excommunicationis zur Pflicht, diesen Lobgesang an den Sonntagen, sowie an den Festen der hl. Martyrer in der Kirche zu singen. Heutzutage sind alle Lobgesänge in das Brevier aufgenommen."

„Unter geistlichen Liedern, in der Kirchensprache Hymnen genannt, sind jene hl. Gesänge verstanden, die sich nicht in der hl. Schrift finden, sondern von frommen, gottbegeisterten Christen verfaßt worden sind. In der nachapostolischen Zeit wurden die geistlichen Lieder immer allgemeiner. In so weit sie im kirchlichen Gebrauche sind, haben sie Aufnahme im Brevier und Meßbuch gefunden. Die bekanntesten sind: Te Deum vom hl. Ambrosius, Pange lingua vom hl. Thomas von Aquin, Veni Creator von Karl d. Gr. (?), Veni sancte Spiritus von Robert von Frankreich † 1031, Salve Regina von Hermann Contractus † 1054 und Stabat mater von Jakopone da Todi † 1306.

Von den Christen der ersten Jahrhunderte sagt der Jude Philo: „Sie singen Hymnen zum Preise Gottes, welche entweder neu verfaßt oder aus den Schriften der alten Seher entlehnt sind. Sie pflegen Nächte zu durchwachen und in dieser Weise zu singen: Es stehen alle auf und bilden zwei Chöre, einen die Männer, den anderen die Frauen. Jeder hat seinen Führer und Vorsänger, der ebenso durch die Würde seiner Person wie durch musikalische Kenntnisse hervorragt. Dann singen sie zur Ehre Gottes Hymnen in verschiedenen Weisen, bald mit vereinten Stimmen, bald gegenseitig sich erwiedernd." Als besonders beachtenswerth verdient hervorgehoben zu werden, daß nach diesem Zeugnisse Vorsänger und Wechselchöre frühzeitig sich ausgebildet hatten. Anfangs wurden die Psalmen von der ganzen Versammlung gesungen. Später wurde der Psalmengesang besonders von den Mönchen geübt, welche täglich die 150 Psalmen sangen. Wegen allzugroßer Anstrengung führten die Ordensgeistlichen Flavianus und Diodorus zu Antiochien um 340 den Wechselgesang ein."

„Die Synode von Laodicea um 314 übertrug die Leitung des Gesanges an bestellte Sänger. Nach dem vierten Concil von Carthago (IV. cap. 10) im Jahre 398 wurden diese Sänger vom Priester feierlich in ihr Amt eingeführt mit den Worten: „Siehe zu, daß du dasjenige, was du mit dem Munde singst, mit dem Herzen glaubst und was du mit dem Herzen glaubst, mit dem Leben bethätigst."

Als unter Kaiser Konstantin d. Gr. die Christenverfolgungen aufhörten und die Kirche frei wurde, kam der Gesang bei dem Gottesdienste immer mehr in Aufnahme und entwickelte sich durch die Bemühung großer Männer bald zu eigentlicher Tonkunst, während es vorher bloß der einfache Gesang der vorbildlichen Kirche, jedoch durch seine christliche Bedeutung verklärt, gewesen war. Solche Männer waren im Morgenlande der hl. Athanasius (297—373) und Basilius (329—379), im Abendland vor Allen der hl. Ambrosius, Bischof von Mailand (340—397). Athanasius ließ die Stimmen beim Singen so wenig verändern, daß die Sänger mehr zu reden als zu singen schienen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ambrosius legte seinem Gesange die altgriechischen Weisen zu Grunde. Der ambrosianische Gesang war außerordentlich zart, so daß die Zuhörer nicht selten bis zu Thränen gerührt wurden. Aber eben dieses Zarte, Weiche und Rührende trug den Keim der Ausartung in sich, die auch in der Folge eintrat und eine Verbesserung nothwendig machte.

Als Hauptverbesserer trat nun Gregor der Große 590 – 604 auf. Dieser wahrhaft große Papst, der für die Kirche so Wunderbares vollbrachte, ordnete auch den Kirchengesang; er sammelte, wohl nicht ohne besondere Erleuchtung von oben, aus dem vorhandenen Guten das Beste und bildete jene Singweise, welche unter dem Namen gregorianischer Gesang bekannt ist. Dieser Gesang, auch Choralgesang genannt, weil er vom kirchlichen Sängerchor und in Domkirchen von der ganzen im Chore versammelten Geistlichkeit ausgeführt wurde, besteht aus lauter einfachen, langsam und feierlich sich fortbewegenden Noten (bezw. Notengruppen, Figuren) und wird gemeinsam und einstimmig gesungen. Das Hauptaugenmerk ist auf die richtige Deklamation des Textes verwendet, daß er klar und deutlich vernommen werde. Auf diese Weise erhielt der Kirchengesang jene Einfachheit und Leichtigkeit, daß er von der ganzen Gemeinde gesungen werden konnte; aber auch jene Würde und jenen bedeutungsvollen Gehalt, daß die Geheimnisse Gottes und die Gefühle, die dabei lebendig werden sollen, in ihm ihren Ausdruck fanden. Das gregorianische Werk, durch viele neue Melodien bereichert, umfaßt die gesammte Liturgie an allen Tagen des Jahres. Kunstkritiker wissen soviele Vorzüge hervorzuheben, daß die Kirche mit Recht auf dasselbe stolz sein darf. Es wurde (Antiphonarium genannt) als Erbgut des apostolischen Geistes der Kirche für alle Zeiten auf dem Altare des hl. Petrus mit eisernen Ketten befestigt niedergelegt. So hatte der Kirchengesang seine feste, durch die Kirche geheiligte Gestalt gewonnen und war ihm wie der Liturgie das Siegel der Universalität aufgedrückt.

Zur Erhaltung und Ausbreitung dieses Gesanges gründete Gregor zu Rom eine Sängerschule, durch deren Schüler der Choralgesang in alle Länder verpflanzt wurde. Solche Sängerschulen errichtete man in der Folge auch an den Domkirchen und in Klöstern, um alle Kirchen mit Leuten zu versehen, die im Stande waren, den hl. Gesang beim Gottesdienste in würdiger Weise auszuführen. Mit besonderem Eifer nahm sich Karl d. Gr. um den gregor. Kirchengesang an und suchte ihm in allen seinen Ländern Eingang zu verschaffen.

Guido von Arezzo, ein Mönch im XI. Jahrhundert, erfand eine neue Methode, diesen Gesang mit viel geringerer Schwierigkeit zu erlernen, nachdem der Flamländer Hucbald von St. Amand († 930) die Notenlinien zur Festsetzung und Benennung der Töne erfunden hatte.

Der gregor. Gesang erhielt sich in seiner ursprünglichen Reinheit bis zum vierzehnten Jahrhundert. Nach dieser Zeit trat eine große Verschlimmerung ein. Der liturgische Gesang kam in die Hände der Laien, welche, weil in sein tieferes Verständniß nicht eingeweiht, vielfach zwar nach den Regeln der Kunst, aber ohne Salbung und Ausdruck sangen, so daß er nicht mehr zu genügen schien. Nach und nach wurden künstliche, mehrstimmige Kompositionen an die Stelle des liturgischen Gesanges gesetzt und später drohte dieser Gesang unter dem Schalle der Instrumente fast ganz verdrängt zu werden.

Da wurde auf dem Concil von Trient auch an die Läuterung der Kirchenmusik Hand gelegt. „Man verhandelte über gänzliche Entfernung des figurirten Gesanges aus den Kirchen; doch wurde auf die Vorstellung der kaiserlichen Gesandten beschlossen, denselben zu dulden" mit Entfernung dessen, was des göttlichen Dienstes unwürdig ist. Dem Meister der Tonkunst, Palestrina, wurde von den Päpsten die Aufgabe übertragen, den gregor. Choralgesang in seiner Reinheit wieder herzustellen und den vielstimmigen Gesang kirchlicher zu gestalten. Letzteres gelang ihm, so daß er dem polyphonen Gesang, der im Palestrinastil sich bewegt, den Eingang in die Kirche offen gehalten hat. Dieser ist seitdem geduldet und gutgeheißen, jedoch dem Choral nicht vorgezogen. Die Reform des Chorales konnte Palestrina nicht vollständig ausführen, da ihn der Tod darüber ereilte. Allein seine Vorarbeiten machten es seinem Schüler Guidetti und Anderen leicht, die Aufgabe zu vollenden. Die verbesserten römischen Choralbücher, Graduale, Antiphonarium, Vesperale, Rituale, ließ Papst Paul V. mit den mediceischen Typen in Rom drucken. Sie blieben maßgebend bis 1873. Da ließ Pius IX., um Gleichförmigkeit im liturgischen Gesange herbeizuführen, durch die Ritenkongregation das Graduale der mediceischen Ausgabe revidieren und die bisher noch fehlenden Theile des liturgischen Gesanges dem Graduale gemäß herstellen. Die neue Ausgabe, bei Friedrich Pustet in Regensburg gedruckt, wurde von Freunden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des Kirchengesanges auf dem sog. Congreß von Arezzo 1882, der zur Feier des oben erwähnten Guido stattfand, abfällig beurtheilt, weil der revidierte Choral der alten Tradition nicht entspreche. Dieses ungebührliche Auftreten des Congresses fand in einem von Papst Leo XIII. bestätigten Dekret der Ritencongregation vom 10. April 1883 die wohlverdiente Zurückweisung. Es heißt nämlich darin. „Die Beschlüsse und Wünsche „des Congresses können, sowie sie lauten, nicht „angenommen noch gutgeheißen werden ... Als „authentische und rechtmäßige Form des gregor. „Gesanges sei heutzutage nur diejenige zu be„trachten, welche auf Grund der Anordnungen des „Concils von Trient durch Paul V., Pius IX. „und Leo XIII. sowie durch die Congregation „der hl. Riten entsprechend der in Regensburg „veranstalteten Ausgabe gutgeheißen und bestä„tigt worden als derjenigen, welche allein jene „Weisen des Gesanges enthält, deren sich die „römische Kirche bedient."

In diesen Worten ist zugleich angedeutet

2. Das Wesen des liturgischen Gesangs.

Dasselbe besteht darin, daß der Gesang in Text und Melodie an die Liturgie sich anschließt. Gesang, der bloß religiöse Gedanken enthält oder kunstreich ist, oder anmuthig-süßliche, dem subjektiven Gefühle entsprechende Weisen enthält, ist noch lange nicht liturgischer Gesang. Wie der Gottesdienst seinen Ursprung im innersten Wesen der Kirche hat, so entströmt auch der Gesang dem Herzen der Kirche. Er darf nicht der subjektiven Willkür des Einzelnen überlassen bleiben, sondern muß an feststehende, aus dem Wesen der Sache selbst hergeleitete Grundsätze gebunden sein. Nach einstimmiger Ansicht aller Theologen ist der Kirchengesang nicht bloß eine äußere Zuthat zu den gottesdienstlichen Funktionen, nicht ein unwesentlicher Zierrath, sondern vielmehr ein integrirender Bestandtheil der heil. Liturgie, steht in innigem Zusammenhang mit den Riten und Gebräuchen, ohne ihn entbehrt die Liturgie der Vollständigkeit. „Gleich einem rothen Faden zieht sich durch alle Vorschriften und Entscheidungen über den liturgischen Gesang die Forderung, daß der Chor nicht bloß überhaupt etwas singe, oder daß er das in angemessener, erbaulicher Weise thue, sondern daß er ohne Zuthat und Weglassung das fortsetze, was vom Altare aus intoniert worden, daß in Allem aufs Genaueste mit dem liturgischem Gebet des Priesters übereinstimme und lieber sich mit der einfachen Recitation des liturgischen Textes begnüge, als der „Kunst" oder „Feierlichkeit" zu Liebe sich eine Änderung daran gestatte." Dr. Selbst. Diese Forderung zu stellen ist die Kirche berechtigt so gut wie jeder Hauseigenthümer befehlen kann, was oder wie in seinem Hause gesungen werden soll oder darf. Unter Kirche ist aber nicht der Kirchenvorstand oder Chorregent, auch nicht der priesterliche Liturge, nicht einmal der einzelne Bischof zu verstehen, sondern die lehrende Kirche: d. i. also der Papst und die allgemeinen Concilien und die von ihnen eingesetzte Ritencongregation. Bischöfe können nur solche Anordnungen treffen, die den allgemeinen Vorschriften nicht widersprechen.

Dem Wesen des liturgischen Gesanges entspricht in erster Linie der gregor. Choral, in zweiter der polyphone Gesang im Palestrinastil, nicht aber der Gesang in der Volkssprache. Dieser ist nie als liturgischer Gesang anerkannt worden. Damit ist seine Berechtigung nicht angestritten. Die Kirche billigt und befördert ihn vielmehr, aber nur auf dem Gebiete der außerliturgischen Andachten. Dort erfüllt er seinen Zweck. Im liturgischen Gottesdienste tritt er störend auf.

3. Der Zweck des liturgischen Gesanges

ist derselbe wie der Zweck der Liturgie selbst. Nach dem herrlichen Hirtenschreiben des Hochwdgsten. Bischofes Valentin v. Regensburg v. J. 1857 (abgedruckt im Cäcilienkalender 1884) ist der Zweck der Liturgie ein doppelter, demgemäß auch der des Gesanges. „Die Liturgie ist Gottesdienst „der Kirche als solchen und sie ist der Gottes„dienst der theilnehmenden Gemeinde. Die Kirche „hat Gesang, weil sie ein Opfer hat, weil die „Feier des göttlichen Lobes ihr obliegt. Opfer „und Gebet erheben als Verkehr mit dem Höch„sten das ganze Innere und Äußere des Men„schen über das Gewöhnliche und die Sprache „solchen Verkehres wird die innigste und erhabenste, „der Ewigkeit nahe gebrachte, wird Gesang. „Die Worte reichen nicht aus, um die Gefühle „der Kirche zu äußern, sie werden Gesang. Die „Kirche würde bei Darbringung ihres Opfers und „bei Feier des Lobes Gottes in Gesang aus„brechen, auch wenn die Gemeinde daran „nicht theilnehmend gedacht würde."

„An dem Opfer und Gebete der Kirche soll aber die Gemeinde den innigsten Antheil nehmen und auch der Vermittlung dieser Theilnahme soll der kirchliche Gesang (bezw. die Musik) dienen. Als Ausdruck des Geistes und der Gefühle der Kirche soll er gleiche

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gefühle und gleichen Geist in den Gläubigen erwecken und auch wieder Ausdruck der innigsten Theilnahme sein. Die Liebesbewegungen, die im Gesange aus dem Herzen der Kirche quellen, sollen sich fortpflanzen in den Herzen der Gläubigen und aus diesen gleichsam wiederhallen." So Bischof Valentin. „Die Gebete, welche der Priester am Altare mit gedämpfter Stimme spricht, singt der Chor mit dem gehobenen feierlichen Ausdruck des Gesanges. Er bringt deßhalb die in den Gebetsworten des Priesters enthaltenen Gefühle der Anbetung und des Lobes Gottes, die Gefühle der Reue und Versöhnung, des Dankes und der Hingebung, des Flehens, der Hoffnung und des Triumphes im höchst gesteigerten Grade zum Ausdruck und weil vor Gott nicht die größere Menge der Gebetsworte, sondern der höhere Grad der Innigkeit und Herzlichkeit gilt, mit welcher sie ausgedrückt werden, so darf man unbedenklich behaupten, daß an und für sich betrachtet, der andächtige Gesang vor Gott mehr gilt als das andächtige Gebet und daß diejenigen, welche mit den ihnen hiezu verliehenen Gaben beim kirchlichen Gesang mitwirken, sich hiedurch größeres Verdienst vor Gott erwerben können, als wenn sie der bloßen Privatandacht obliegen." (Domkapitular Kuhn in einer Rede.)

Der Gesang ist Diener der Liturgie. Als solcher erfüllt er am besten seinen Zweck durch Gehorsam gegen die Kirche, durch treue Erfüllung ihrer Gebote, die den liturgischen Gesang betreffen. Ein Chor oder eine Gemeinde, die anders (z. B. Lieder in der Volkssprache) singt, als der Priester betet, zerreißt den Zusammenhang. Der Priester beginnt keinen Haupttheil, ohne das Volk und den Sängerchor in seine opfernde Thätigkeit hineinzuziehen und zur Theilnahme an seiner Handlung laut und feierlich aufzufordern. Das ist die Bedeutung des Grußes Dominus vobiscum, der Einladung Oremus, des Responsoriums Amen.

„Der liturgische Gesang nimmt die Stelle des dramatischen Wortes ein. Er ist bei Vollziehung des hl. Opfers das belebende Wort, die verständigende Sprache zwischen Gott und seinem Volke, zwischen dem Volke und seinem Gotte." (Sauter, Choral und Liturgie.)

Um seinen doppelten Zweck zu erfüllen, muß der liturgische Gesang andächtig und deutlich sein. Nur ein andächtiger Gesang verherrlicht Gott. Unandächtige Sänger ziehen sich den Vorwurf zu: „Dieses Volk ehrt mich mit den Lippen, aber sein Herz ist weit entfernt von mir." „Nur das Gebet, also auch der Gesang, der ja nichts anderes als „ein begeistertes Gebet" ist, nur das Gebet des Demüthigen dringt durch die Wolken." Daher gilt auch für die Sänger die Mahnung: „Ehe du betest, bereite dich dazu vor und sei nicht wie ein Mensch, der Gott versucht." — Ein undeutlicher, durch Instrumente übertönter Gesang, kann nie die Erbauung des Volkes bewirken. Daher die Vorschrift der Kirche, daß die Instrumente, soweit sie zugelassen sind, den Gesang begleiten und stützen, aber nie beherrschen (und verdrängen) oder gar ersetzen dürfen.

Das über Entstehung, Wesen und Zweck des liturgischen Gesanges Gesagte gilt vom liturgischen Gesange überhaupt oder im weiteren Sinne, d. h. von dem Gesange, der in den liturgischen Büchern der Kirche: als Missale, Breviarium, Rituale und Pontificale Romanum nach Text und Melodie angegeben ist. Man spricht aber auch von einem liturgischen Gesang im engeren Sinne. Damit ist der Gesang beim hl. Hochamt gemeint. Die Aufzählung der diesbezüglichen Vorschriften ist im zweiten Theil des Themas verlangt. Betrachten wir nun

II.

Die Vorschriften der Kirche bezüglich des Gesanges beim liturgischen Hochamte (Missa cantata)

Das liturgische Hochamt ist nach P. U. Kornmüller „die feierliche Vollziehung des hl. Meßopfers mit Anwendung von Leviten, Gesang, Incens und allen denjenigen Ceremonien, welche die von der feierlichen Messe handelnden kirchlichen Vorschriften angeben." „Hochamt" wird auch noch im minder strengen Sinne genannt jene gesungene Messe, welche wegen Mangel an Geistlichen ohne Leviten, jedoch mit Beobachtung aller anderen Erfordernisse gefeiert wird. Als Hochamt ist zu feiern a) das Pontifikalamt, b) das Pfarramt, c) die sog. missa conventualis, d. h. die in den Stiftern und Klöstern täglich für die Wohlthäter zu vollziehende Meßfeier. d) Die sogen. Rorateämter, welche aus einer wichtigen Ursache (pro re gravi) gehalten werden. Die sog. „Pfälzer Ämter", bei welchen der Priester einige Theile des für ihn vorgeschriebenen Gesanges und der Chor oder das Volk deutsche Meßgesänge singt, sind keine Hochämter, vielmehr Mißbräuche, die abzustellen sind.

Die Gesänge beim Hochamt können unterschieden werden in stehende, welche ihrem Texte nach bei jedem Amte sich gleich bleiben, als da sind: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, und in wechselnde,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

welche an den verschiedenen Festen, Sonntagen und Ferien des Kirchenjahres verschieden sind. Diese sind der Introitus, das Graduale nebst Alleluja und Versus, Offertorium und Communio. Für die regelmäßig wiederkehrenden Gesänge des Kyrie, Gloria etc. enthält das Graduale bez. Ordinarium missae dreizehn verschiedene Melodien, welche nach dem Rang und Charakter der kirchlichen Zeiten und Feste geordnet sind, für das Credo sind vier Weisen ad libitum cantorum angegeben.

1. Welche Texte sind zu singen?

Oberstes Gesetz der Kirche ist: Beim Hochamte ist nur dasjenige zu singen, was das Missale (bezw. Graduale) für den treffenden Tag oder das treffende Fest erlaubt. In der Bulle des Papstes Pius V., welche an der Spitze des römischen Meßbuches steht, heißt es wörtlich: „Damit in Zukunft in allen Patriarchal-, Kathedral-, Kollegiat-, Pfarr- und Kloster-Kirchen und Kapellen, in denen die hl. Messe entweder mit Gesang oder still gefeiert wird, dieselbe nicht anders gesungen oder gebetet werde als nach dem von uns herausgegebenen Missale (ausgenommen eine 200jährige Gewohnheit könne nachgewiesen werden), verordnen wir, jeden anderen Gebrauch aufzuheben und nur nach dem Ritus, nach der Norm und Art, wie sie durch dieses Meßbuch von uns vorgezeichnet wird, zu singen und zu lesen." Daß diese Vorschrift nicht bloß für den Celebranten, sondern auch für den Gesangschor gilt, erhellt aus der Bulle Alexander VII.. Piae sollicitudinis v. 23. April 1657: „Wir verbieten allen und jedem Chorvorstande, welches auch sein Titel sein möge, in ihren Kirchen andere Texte singen zu lassen, als welche das Brevier oder Missale, aus dem Proprium oder Commune für das treffende Fest vorschreibt oder welche doch wenigstens aus der hl. Schrift oder den hl. Vätern entnommen sind, welch letztere aber speziell von der Congregation der hl. Riten begutachtet sein sollen." Ähnlich entschied Innocenz XII. unterm 20. August 1692: „Die Sänger des Musikchores sollen sich ganz und gar an das Gesetz des canonischen Chores halten und wie es diesem nicht erlaubt ist, etwas dem Officium oder der Messe beizufügen, so dürfen auch jene sich dieses nicht gestatten." Eine Entscheidung der obersten liturgischen Autorität, der S. R. Congr. vom 5. Juli 1631 besagt: „Es ist nichts auszulassen und ist die Messe so zu singen, wie sie im Missale steht." Wenn die Congregation sagt: Missale, so versteht sie immer für die Sänger darunter das Graduale, d. h. die zum Texte des Missale gehörenden Choralnoten. Nach neueren Entscheidungen und Erläuterungen der früheren Vorschriften sind bei mehrstimmigen Compositionen die Texte in derjenigen Reihenfolge zu unterlegen, wie sie das Graduale angibt. Nachdem ein Satz seinem Inhalte nach ausgesprochen ist, dürfen zwei einzelne Worte oder Phrasen wiederholt werden, wenn es wegen der Kunst nöthig sein sollte, jedoch ohne Verschiebung oder Sinnentstellung und mit Mäßigung. Kein (fremdes) Wort darf hinzugefügt, keins ausgelassen, keins abgeändert werden. Arien, Duette, Terzette u. s. w., das Recitativ, lange Introduktionen und Präludien durch die Orgel oder Instrumente allein sind verboten.

Im Einzelnen sind folgende Regeln für den Sängerchor gegeben. Vom Gesang des Priesters wird hier Abstand genommen. Derselbe kommt im III. Theil zur Sprache.

Wird an Sonntagen das Asperges me oder tempore paschali, das Vidi aquam gesungen, so muß nach dem Gloria Patri ... Amen das Asperges oder Vidi bis zum Versus wiederholt werden. Es ist nicht erlaubt, diese Repetition zu unterlassen, jedoch dürfen die zu repetierenden Worte recitiert werden. Recitieren heißt unter Begleitung der Orgel die Worte deutlich, feierlich, nicht hastig, nicht zu laut (submissa voce) auf einem Tone zu singen. An dem Passions- und Palmsonntag bleibt Gloria Patri, jedoch nicht die Repetition weg.

Der Introitus darf nie ausgelassen werden. Die Recitation ist gestattet, dabei sollen aber der Psalmvers und Gloria Patri choraliter gesungen werden, Passions- und Charwoche ausgenommen. Die Wiederholung darf nicht unterbleiben. Tempore paschali wird der Antiphon des Introitus ein doppeltes Alleluja beigefügt. — An Ferien und einfachen Festen (simplex) beginnt ein Sänger den Introitus bis zum Doppelstriche; in semiduplicibus et Dominicis, wenn de ea trifft, intonieren zwei, in duplicibus drei, an allen höheren Festen vier Sänger, wenn sie in hinreichender Zahl vorhanden sind. Der Chor fährt fort und singt bis zum Psalmverse. Dessen erste Hälfte und das Gloria Patri werden in der angegebenen Weise von einem bis vier Sängern intoniert, worauf der Gesammtchor antwortet. Die Sänger dürfen den Introitus nicht früher beginnen, als der Celebrant am Altare angelangt ist. Der Introitus kann auch in mehrstimmiger Komposition gesungen werden; mir gefällt er choraliter am besten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kyrie eleison ist dreimal, Christe eleison dreimal, Kyrie eleison auch dreimal zu singen. Aber abwechselnd darf „abgespielt" bezw. recitiert werden. Bei mehrstimmigen Kompositionen sollen die Invokationen nicht übermäßig wiederholt und die Dreitheilung eingehalten werden.

Das Gloria wird vom Priester am Altare nach vier für verschiedene Feste bezeichneten Weisen intoniert mit den Worten Gloria in excelsis Deo und vom Chor mit den Worten et in terra pax hominibus aufgenommen und ganz zu Ende geführt. Indessen können auch beim Gesang des Gloria einzelne Verse durch die Orgel (und Recitation) ersetzt werden. Jedoch der Schlußvers und diejenigen Verse, in welchen die Worte „Adoramus te", „Gratias agimus", „Jesu Christe", „Suscipe deprecationem nostram" vorkommen, müssen unbedingt gesungen werden wegen der mit diesen Worten zusammenhängenden liturgischen Aktion (inclinatio capitis). Bei mehrstimmigen Kompositionen sollen diese Worte besonders hervortreten. Das Gloria unterbleibt an den Sonntagen der Advent- und Fastenzeit, an sämmtlichen Ferien des Kirchenjahres mit Ausnahme der österlichen Zeit; bei den meisten gewöhnlichen (nicht solennen) Votivämtern. Nur die Votivmesse de Angelis und die der Mutter Gottes an Samstagen haben Gloria.

Das Graduale mit Alleluja (oder Tractus) und Sequenz darf nie ausbleiben. Die Unterlassung ist als Mißbrauch durchaus abzuschaffen. Bei der Sequenz Dies irae dürfen jene Strophen, die nicht Fürbittgebet sind, recitiert oder übergangen werden. Manche behaupten, diese Licenz sei nur für einzelne darum bittende Diöcesen gegeben, später aber widerrufen worden. Bezüglich der übrigen Sequenzen liegen zwar mildernde Entscheidungen nicht vor, jedoch dürfte das Dekret vom 12. Aug. 1854 ad 12 auch auf die übrigen Sequenzen, wenigstens auf die beiden sehr langen „Lauda Sion" und „Stabat mater" angewendet werden nach dem Grundsatz: ubi eadem ratio eadem et legis dispositio. So meint J. Mitterer in Brixen. Da das Graduale ein sehr kunstvoller Gesang, kann nicht jeder Chor, wenigstens nicht Anfänger desselben Herr werden. Es empfiehlt sich daher Graduale und Tractus zu recitieren und die Alleluja mehrstimmig zu singen, was eine klangvolle Wirkung hat. Will man das Graduale choraliter singen, was sehr zu wünschen ist, so enthält das Graduale Romanum folgende Regeln: „Nach gelesener Epistel oder Lektion beginnen zwei Sänger — also hier anders als bei dem Introitus — das Graduale bis zum Strich (‡), worauf dann der ganze Chor den Gesang mit gehöriger Aufmerksamkeit fortführt. Zwei Sänger singen den Vers des Grad. Wenn doppeltes Alleluja mit Vers zu singen ist, so wird dieses bis zum sog. Neuma (d. i. längere Notengruppe auf dem Schlußvokal a des Alleluja) von zwei Sängern intoniert, vom Chore darauf repetiert, mit Anfügung des Neuma auf dem Vokale a. Zwei Sänger stimmen den Vers an, der Chor antwortet. Nach gesungenem Verse repetieren zwei Sänger das Alleluja, der Chor jedoch repetiert nicht mehr wie beim ersten Male das Alleluja, sondern fügt nur das Neuma an. In der Zeit von Septuaginta bis Ostern bleiben die Alleluja mit dem von ihnen eingeschlossenen Verse weg und tritt der Gesang des Tractus an deren Stelle. Die einzelnen Verse werden von zwei Sängern intoniert, von den übrigen fortgeführt. — Während der ganzen österlichen Zeit (Ostersonntag bis Dreifaltigkeitsfest excl.) unterbleibt das Graduale und an seiner Stelle werden zwei Alleluja mit Vers in oben angegebener Weise gesungen. Darauf folgt in anderer Tonart und Melodie ein weiteres Alleluja, welches von zwei Sängern intoniert wird, worauf der Chor ohne Repetition bloß das Neuma anfügt. Der nun folgende Vers mit dem abschließenden Alleluja wird ebenfalls in der früher angegebenen Weise intoniert und gesungen."

Das Credo ist ganz zu singen, ohne Auslassung eines einzigen Wortes. Es darf nichts „abgespielt" werden. Der Priester intoniert es mit den Worten Credo in unum Deum und der Chor fährt mit Patrem omnipotentem weiter. Der Chor darf nicht die Worte Credo in unum Deum wiederholen. Der Priester darf in der hl. Messe nicht weiter fahren, bis das Credo vom Chore zu Ende gesungen ist. Bei mehrstimmigen Kompositionen sollen diejenigen Worte, mit welchen eine liturgische Aktion verbunden ist, besonders hervortreten, wie „Jesum Christum", „Et incarnatus est" etc., „simul adoratur". Das Credo wird gesungen an allen Sonntagen, an allen Festen des Herrn und der allerseligsten Jungfrau und innerhalb deren Oktaven, an allen Festen der heiligen Apostel und Kirchenlehrer, sowie am Feste Allerheiligen und der heiligen Maria Magdalena und am Kirchweihtage und Patrocinium oder Titularfeste. An allen übrigen Festen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und Ferien des Kirchenjahres unterbleibt das Credo.

Das Offertorium kann choraliter oder in mehrstimmiger Bearbeitung vorgetragen, auch submissa voce unter Orgelbegleitung recitiert werden. Nachdem der Priester Oremus gesungen hat, soll der Chor das Offertorium beginnen, nicht noch einige Zeit warten. Ist der vorgeschriebene Text gesungen oder recitirt, so darf zur Ausfüllung der Zeit ein Motett eingelegt werden, dessen lateinischer Text aus dem Missale, Breviarium, der heil. Schrift oder den hl. Vätern entnommen sein muß und zum Feste passen soll. Deutsche Texte sind ausdrücklich verboten. Die Zeit darf aber auch durch Orgelspiel ausgefüllt werden und das ist besonders zu empfehlen, weil dadurch die Sänger Zeit zum Gebete erhalten und vor Ermüdung der Stimme geschützt werden.

Das Sanctus und Benedictus ist vom Chore ganz zu singen. Jedoch kann Einzelnes recitiert werden. Das Benedictus ist vom Sanctus zu trennen und erst nach der Erhebung der hl. Gestalten zu singen. Da sich das Sanctus auf das unmittelbarste an die Präfation anschließt, so soll die Orgel nur im Falle der Nothwendigkeit dazu einspielen. Mehrstimmige Kompositionen sollen nicht zu lange sein, damit der Celebrant mit der Elevation nicht warten muß. Während der hl. Wandlung darf die Orgel sanft gespielt werden, besser dürfte vollkommenes Schweigen sein. Auch der Gesang eines eucharistischen Hymnus wie Tantum ergo ist während und nach der Wandlung gestattet. Doch verdient lautlose Stille den Vorzug.

Das Agnus Dei soll dreimal gesungen werden. Jedoch kann auch die Orgel mit dem Gesange wechseln, so daß es genügt, das erste und dritte Agnus zu singen und das zweite unter Orgelbegleitung zu recitieren.

Die Communio, welche nach, nicht vor der Sumption des Kelches gesungen werden soll, darf nicht unterbleiben. Dieselbe wird am besten choraliter vorgetragen, kann jedoch auch recitiert werden.

Zu den Gesängen des Hochamtes gehören auch die Responsorien. Dieselben müssen gesungen, dürfen nicht abgespielt werden, namentlich jene bei der Präfation und dem Pater noster. Jedoch können diese Responsorien durch die Orgel begleitet werden. Auch gegen die gesanglich mehrstimmige Behandlung derselben, besonders an den höheren Festtagen dürfte sich kaum etwas Stichhaltiges vorbringen lassen, zumal wenn die Choralmelodie selbst von irgend einer Stimme (Sopran oder Tenor) dabei gesungen wird. Nur die Responsorien bei der Präfation und dem Pater noster vertragen mehrstimmigen Vortrag nicht. Bei diesen achte man genau auf den Unterschied zwischen dem festiven oder ferialen Ton. Die Präfation und das Pater noster sind bei jedem Convent- und Pfarramt zu singen. S. R. C. 14. April 1753. Wünschenswerth ist es, am Responsoriengesang das ganze Volk, nicht bloß den Gesangschor sich betheiligen zu lassen.

Wo es gebräuchlich ist, Ite missa est bloß durch Orgelspiel zu beantworten, ohne die Worte Deo gratias zu singen, kann dieser Gebrauch beibehalten werden. S. R. C. 11. Sept. 1874. Wenn der Chor auf Ite missa est oder Benedicamus Domino respondiert, so hat er sich wie der Priester bezw. Diakon der Melodie dabei zu bedienen, welche auf den Tag eben trifft. Jedoch sollte am Altare eine nicht zutreffende Melodie angestimmt werden, so könnte der Chor zur Vermeidung des Aufsehens mit derselben Weise erwidern, wenn sie auch nicht die liturgisch zutreffende ist.

Soviel von dem feierlichen Hochamt. Das Amt für Verstorbene, die missa cantata pro defunctis unterscheidet sich von der feierlichen Festmesse wie in Farbe, Ritus, Kirchenschmuck u. s. w., so auch im Gesang. Dieser soll einfach und Trauer ausdrückend sein. Die Orationen, Präfation und Pater noster werden im Ferialton, d. h. auf einem Tone ohne Cadenz gesungen und in tieferer Lage als beim Hochamt. Die älteren Vorschriften verpönen beim Requiem die Orgel und den mehrstimmigen Gesang, dulden bloß den cantus firmus. Indessen hat in neuerer Zeit die S. R. C. einige Nachsicht eintreten lassen. Das Orgelspiel kann geduldet werden, jedoch soll es einen gedrückten, der Trauer entsprechenden Charakter haben; nach dem Caeremoniale Episcoporum „schweigt die Orgel, wenn nicht gesungen wird", sie ist also nur als Begleitungsinstrument zu betrachten. Auch der mehrstimmige Gesang dürfte angesichts der langjährigen ohne Widerspruch der Oberen geduldeten Gewohnheit als erlaubt angesehen werden, wenn er sonst den liturgischen Vorschriften entspricht. Außerdem sind noch folgende Entscheidungen der Ritencongregation anzuführen.

1. Auf eine Anfrage, ob bei der gesungenen Messe de Requiem etwas der Kürze halber ausgelassen werden dürfe, antwortete man am 5. Juli 1831: „Es dürfe nichts ausgelassen werden und sei die Messe so zu singen, wie sie im Missale steht."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. Auf eine Anfrage, ob die Gewohnheit beibehalten werden dürfe, das Dies irae auszulassen und bloß (den Tractus) das Absolve zu singen, erfolgte die Antwort 27. Febr. 1847: „Es sei das Absolve und das Dies irae zu singen."

3. Unterm 11. Nov. 1847 wurde entschieden: „Entweder sind gesungene Ämter prodefunctis nicht zu halten oder es müssen alle Texte gesungen werden, welche Fürbittgebete enthalten (quae precationem suffragii respiciunt). Diese Entscheidung bezieht sich nicht bloß auf die Sequenz Dies irae, sondern auf alle in der Todtenmesse zu singenden Texte.

4. Auf eine Bittstellung, es möge vom Gesang des Dies irae, wenn die Zeit drängt oder Mangel an Sängern es erheischt, besonders in Landkirchen dispensiert werden, erfolgte die Antwort: „Die Sequenz Dies irae ist in allen Todtenämtern mit einer Oration, also am Allerseelentage, bei Begräbnissen, am siebenten und dreißigsten, bei Jahrtagen für Verstorbene, jederzeit zu singen, jedoch können die Sänger einige Strophen übergehen." (12. August 1854.)

5. Bei der sog. Absolutio ad tumulum ist nur das „Responsorium „Libera me Domine" zu singen und kein anderes. (23. Mai 1816.)

6. Unter dem 28. Juli 1832 wird von der S. R. C. der Gebrauch mißbilligt, die Antiphon „Si iniquitates" mit dem Psalm „De profundis" abzusingen, während der Celebant nach vollbrachter Meßfeier zur Tumba geht, um die Absolution zu halten; nach der Absolution bei der Rückkehr in die Sakristei könne dieselbe gesungen werden.

7. Die Sänger sollen das „Libera me Domine" bei der Absolution nicht eherbeginnen, als bis der Celebrant mit dem Pluviale bekleidet an der Bahre steht oder bis wenigstens der Subdiakon mit dem Kreuze dort angekommen ist. 8. Sept. 1861 und 22. März 1862.

Von dem Gesange des Introitus, des Offertorium und der Communio in den gesungenen Requiemsmessen gilt mutatis mutandis dasselbe, was über diese Theile im feierlichen Hochamte vorgeschrieben ist. Diese Gesänge dürfen um so weniger ausgelassen werden, als sie sämmtlich Fürbitten enthalten.

Die neueste Ausgabe des Caeremoniale Episcoporum enthält noch folgende hieher gehörende Stelle: „In Messen und Offizien für Verstorbene wenden wir weder die Orgel noch die figurirte Musik d. h. mehrstimmigen Gesang mit Musikbegleitung, sondern nur den Choral oder den polyphonen Gesang, welcher sich auch für die Ferien der Advents- und Fastenzeit geziemt."

Die Texte, welche im liturgischen Hochamt zu singen sind, finden sich in den liturgischen Büchern Missale bezw. Graduale Romanum und Ordinarium missae. Da diese Bücher in lateinischer Sprache verfaßt sind, so ist damit schon die andere Frage beantwortet:

2. In welcher Sprache ist zu singen?

Die Antwort kann nur lauten: Im liturgischen Hochamt ist nur in der liturgischen d. h. lateinischen Sprache zu singen. Die liturgischen Gesetze verpflichten auch die Sänger. Wenn es je ein liturgisches Gesetzbuch gibt, so ist es das Missale. Dort heißt es unter Androhung kirchlicher Strafen: „Damit in Zukunft in allen Patriarchal-, Kathedral-, Kloster- und Pfarrkirchen und Kapellen nicht anders gesungen werde, als nach dem von uns herausgegebenen Missale, selbst wenn diese Kirchen auf irgend eine Art exempt oder durch ein Indult u. s. w. geschützt wären, befehlen und verordnen wir, jeden andern Gebrauch aufzuheben und nur nach dem Ritus dieses Missale zu singen und zu lesen." Dieses Missale ist 1570 herausgegeben worden. Von seiner Verpflichtung war nur *ausgenommen*, wer eine 200jährige Gewohnheit nachweisen konnte. In Deutschland konnte dies nicht geschehen. Denn hier war der lateinische Gesang bis zum Ausbruch der sog. Reformation geübt. Gegen die Rubriken des Missale gibt es keine rechtmäßige Gewohnheit. Alle Gewohnheiten gegen das Missale sind von der S. R. C. als Mißbräuche bezeichnet worden, die zu beseitigen, nicht fortbestehen zu lassen sind. Daher ist das Deutschsingen beim Hochamt zu vermeiden. Am 24. März 1657 erklärte die S. R. C.: „Der Bischof soll in der Kirche Gesänge oder das Absingen von irgend welchen Worten in der Muttersprache verbieten." Am 22. März 1862 gab die Congregation auf die Frage: „Kann die Praxis geduldet werden, daß im Hochamt außer dem Gesange der hl. Messe selbst (also wenn alles übrige liturgisch gesungen wird) auf dem Chore von den Musikern ein Loblied, das man Arien nennt, in der Volkssprache eingelegt werden?" folgende Antwort: „Nein und ist dieser Mißbrauch zu entfernen."

Es ist den Bischöfen ausdrücklich verboten, gegen die Dekrete des Missale und der Päpste zu entscheiden. Am 11. Juni 1605 erklärt ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vom Papste bestätigtes Dekret: „Ein Bischof kann nicht Richter sein zur Erklärung von Zweifeln, die über die heil. Riten und Ceremonien entstanden sind."

Alle neueren Provinzial- und Diöcesansynoden haben die Entscheidung des Concils von Trient (Sess. XXII. c. 8.) eingeschärft oder ähnliche Bestimmungen getroffen. Dieselbe lautet: „Obgleich die heil. Messe viel Belehrendes für das gläubige Volk enthält, so schien es den Vätern doch nicht zweckdienlich zu sein, daß sie an den verschiedenen Orten in der Landessprache gefeiert werde." „Wenn Jemand sagt, die Messe müsse in der Landessprache gefeiert werden, der sei im Banne." So bestimmt das Concil von Baltimore 1837: „Die Vorsteher der Kirche sollen wissen, daß nach dem Ritus der Kirche Lieder in der Volkssprache unter dem Hochamte oder der feierlichen Vesper zu singen nicht erlaubt sei." Ähnlich das Concil von Prag 1860, die Eichstätter Pastoralinstruktion von 1854.

Der Chor darf nur in der Landessprache singen, wenn die ganze Liturgie in derselben gefeiert wird. Wie das Ganze, so der Theil. Die Liturgie ist ein Ganzes, die Worte des Chores ein Theil. Die Gesänge des Priesters und Chores stehen und fallen mit einander. Zwischen Priester und Chor soll nach der Anschauung der Kirche derselbe Wechselgesang stattfinden, wie er im himmlischen Jerusalem laut der hl. Schrift stattfindet. Ein solcher Wechselgesang kann aber nur in einer und zwar in der liturgischen Sprache erzielt werden. Alle liturgischen Bücher setzen den Gesang des Priesters und des Chores auf eine Linie, d. h. der Chor setzt nur fort, was der Celebrant beginnt. Der Volksgesang in der Landessprache vernichtet die Idee des Wechselgesanges, wie er nach den strikteften Befehlen der Kirche beim Hochamt stattfinden soll.

Die Kirche will, daß beim heil. Hochamt nichts ausgelassen, nichts zugesetzt, nichts verändert wird. Nun wird aber bei Gesang in der Volkssprache Alles ausgelassen.

Wenn die Kirche an der lateinischen Sprache festhält, hat sie gute Gründe dafür und zwar theologische und Vernunftgründe. Es würde zu weit führen, sie alle aufzuzählen. Es seien nur einige nach Dr. Witt's Broschüre: „Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamt deutsch zu singen?" erwähnt. Der theologischen Gründe sind es drei: Apostolicität, Unveränderlichkeit und Einheit der Liturgie. Die Kirche ist in Lehre und Gottesdienst streng conservativ. Sie will und muß den Gottesdienst feiern wie ihn die Apostel gefeiert haben. Nun haben ihn wohl schon die Apostel in Rom in lateinischer Sprache gefeiert, also auch alle Kirchen, die von Rom aus gegründet wurden und dazu gehören fast alle Kirchen des Abendlandes. Die Kirche verfährt ganz in derselben Weise mit den morgenländischen Kirchen. Sie will, daß diese ihre Liturgie in der Sprache feiern, in welcher die Gründer derselben, die Apostel sie feierten, selbst dann, wenn das Volk diesen Dialekt nicht mehr spricht oder versteht. Daher die griechisch-armenische Liturgie. Ja selbst die Schismatiker verfahren in der ganz gleichen Weise. — Die hl. Messe ist das erhabenste Geheimniß. Dies kann aber nur durch eine gewisse Gottesdienstordnung vor dem ärgsten Mißbrauch geschützt werden, die durch Alter und Autorität geheiligt ist. Ist es aber möglich, eine Ordnung aufrecht zu erhalten, wenn die Liturgie in der Landessprache gehalten wird? Welche Veränderung in der Wortbildung, welche Umgestaltung in der Aussprache seit 300 Jahren! Man nehme das erste, beste Gebetbuch, das nur 100 Jahre alt ist und vergleiche dieses Deutsch mit dem heutigen. Wahrlich so erginge es der erhabensten Liturgie. Ferner was ist geholfen, wenn Deutsch gesungen wird, so lange der Priester das Meiste lateinisch betet? Der einzige Vortheil wäre, daß das Volk die Liturgie verstände. Soll es aber diese verstehen, so müßte der Priester Alles so laut sprechen, daß ihn jeder verstände. Wo sind aber so kräftige Stimmen? Selbst die Prediger in großen Kirchen werden nicht immer von Allen verstanden. Selbst wenn der Chor deutsch singt, so wird oft nicht alles verstanden. Ohne Textbuch ist kein Oratorium, keine Oper mit Genuß zu besuchen. Eine Übersetzung und Erklärung des vom Priester und Chor lateinisch Gesungenen erleichtert das Verständniß. Das Volk versteht im Allgemeinen den Funktionierenden, trotzdem er lateinisch betet oder singt und so hält es auch nicht schwer, die wenigen lateinischen Gesänge des Chores zu erfassen. Noch alle Bestrebungen, den Gottesdienst der hl. Messe in der Landessprache zu feiern, hatten Lockerung oder Trennung des Bandes, das die Kirche um ihre Glieder legt, zur Folge. Beweis dafür das Verhältniß der griechischen zur römischen, der deutschen zur katholischen Kirche. Es soll durch die einheitliche Kirchensprache vor Allem die Einheit und Einigkeit der Kirche auf der ganzen Erde dargethan und befördert werden. Es soll gelten, was von den Menschen vor dem Thurmbau zu Babel gesagt ist: „Siehe, Ein Volk sind sie, und Eine Sprache haben sie Alle." I. Mos. 11. Jesus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

betete sehr inständig um die Einheit „Ut omnes unum". Und der hl. Paulus schreibt Ephes. 4, 3: „Ein Leib und Ein Geist, Eine Hoffnung, Ein Herr, Ein Glaube, Eine Taufe, Ein Gott." Die Einheit ist ein Zeichen der Göttlichkeit. Denn Gott in drei Personen ist Eins: Durch die einheitliche Kirchensprache ist der Katholik überall zu Hause. In welcher Sprache soll der Gottesdienst gehalten werden und das Volk singen, wenn in manchen Diöcesen, ja in manchen Dörfern und Pfarreien mehrere Sprachen gesprochen werden?

Vernunftgründe für die lateinische Kirchensprache sind unter anderen folgende:

Dasjenige Volk, das beim Gottesdienst immer singt, betet nicht mehr und lernt nie recht in unsere Heilsgeheimnisse eindringen. — Die Kirche war von jeher Beförderin der Kunst, auch des Kunstgesanges. Erfahrungsgemäß schwinden Kunst, Choral und harmonischer Gesang, wo man nicht mehr lateinisch singt. Es macht sich ein calvinistischer Geist geltend, der im starren, todten, monotonen Wesen sein Ideal von Religiosität sieht. Allein diese Monotonie und Nacktheit des Gottesdienstes können die Protestanten selbst nicht mehr ertragen. Daher die Bildung von Kirchenchören, welche lateinisch zu singen anfangen. So geschehen zu Berlin und Frankfurt. Durch die katholische Kirche mit ihrer einheitlichen liturgischen Sprache ist für rechte Abwechselung gesorgt: Choral-, Vokal- und Instrumental-Musik und Volksgesang, aber jedes an seinem Orte und zur rechten Zeit. Deßhalb weil die Kirche den deutschen Volksgesang nicht beim Hochamt will, verachtet sie ihn nicht. Sie sieht ihn gern und fördert ihn bei allen minder wichtigen außerliturgischen Andachten, z. B. bei stillen heiligen Messen, Prozessionen, Wallfahrten, Bruderschaftsandachten, Rosenkranzgebet u. s. w. — Es ist ein großer Irrthum, zu glauben, ein guter Volksgesang sei leichter zu erzielen, als ein guter Kunstgesang und deßhalb sei es wünschenswerth, die deutsche Sprache beim liturgischen Gottesdienst anwenden zu dürfen. Es hält viel schwerer, Alle auch nur zur Mittelmäßigkeit oder zum Erträglichen im Gesang zu bringen als einzelne Talentirte zu guten Leistungen. Gott selbst hat dem Einen weniger Anlagen zum Gesang gegeben, dem Anderen mehr. Ersterer soll bis zum Volksgesang kommen, letzterer zum Kunstgesang ausgebildet werden. Diese geben zugleich den Hauptstamm für den Volksgesang. Dieser muß rasch bewegt, mit Ausdruck und mit richtiger Betonung geschehen. Das Volk wird sich immer dagegen verfehlen, wenn nicht ein musikalischer Stamm es trägt und die Fehler verbessert.

Die Frage über die liturgische Sprache ist nur möglich und nöthig, weil wir nicht ganz richtige Anschauung von der Liturgie haben. Wie die Kirche nicht von unten nach oben sich erbaut, sondern von oben nach unten, wie zuerst die Apostel gesandt und dann erst die Gemeinden gegründet wurden, so ist auch unser Gottesdienst in der heil. Messe zuerst ein priesterlicher und zwar nicht bloß in Bezug auf das Sakrament selbst, sondern auch in Bezug auf die äußere Feier und den Gesang. Und so entspricht denn die Idee der Kirche von der Betheiligung des Volkes am Gesang nur durch die Responsorien ganz der Idee Christi von seiner Kirche. Und der Chor, der beim Hochamt singt, ist ein priesterlicher, ein Cleriker-Chor, nicht ein Volks-Chor und das ist die Würde, das erhabene Ideal des Chores. Die Kirche ist eine „lehrende" und eine „hörende". Das Volk ist nicht die „lehrende", gesetzgebende, sondern die „hörende". Und es hört und geht gern in den Gottesdienst, wenn er schön, würdig, erbaulich gehalten, auch wenn es nicht mitsingen kann. Man soll ihm nur durch liturgische Predigten das Verständniß der Sache ermöglichen. Damit komme ich auf den dritten Theil des Themas.

III.

Pflichten des Pfarrers hinsichtlich a) des Gesanges, b) des Gesangchores (Schola).

Daß der Pfarrer bezüglich des Kirchengesanges Pflichten, hochwichtige Pflichten hat, unterliegt keinem Zweifel. Der Gesang ist ein integrirender Bestandtheil der Liturgie und bedingt in erster Linie die „Feierlichkeit", Solemnität des Gottesdienstes. Incens, Leviten, größere Anzahl von Ministranten, Kerzen, prachtvolle Cultkleider sind nur äußere Zierrathen, angenehme Beigaben der erhöhten „Feierlichkeit", ohne Gesang jedoch ist der feierliche Gottesdienst unvollständig. Der Pfarrer ist der rechtmäßige Liturge. Folglich ist er „wie jeder, der in das Gebiet der Liturgie eintritt, ebenso verpflichtet, den liturgischen Gesang nach Möglichkeit genau zu erlernen und stets im Sinne der Kirche zu singen und singen zu lassen, wie ihm die Pflicht obliegt, der getreueste Beobachter der Rubriken zu sein" (Amberger). Daraus ergibt sich als erste Pflicht: Der Pfarrer soll den ihm zugewiesenen Theil des liturgischen Gesanges nach Text und Melodie — denn darin besteht das Wesen desselben — aus den liturgischen Büchern genau kennen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und der Würde und Heiligkeit des Gottesdienstes entsprechend vortragen. Dagegen kann er fehlen per excessum — durch Überschreitung seiner Befugnisse und per defectum — durch Unterlassung seiner Aufgabe. Per excessum fehlt er, wenn er mehr singen wollte als ihm zusteht, z. B. den Introitus, Sätze des Gloria und Credo abwechselnd mit dem Chore, oder wenn er andere Texte unterlegen oder andere Melodien anwenden oder in der Landessprache singen wollte. Er überschreitet seine Befugnisse, wenn er die Orationen des Seelenamtes im festiven Tone, oder an einem Festum semiduplex das Ite missa est von den höchsten Festtagen nehmen würde. Er hat den Unterschied zwischen dem festiven und serialen Charakter der Orationen, Präfationen und Pater noster, die verschiedenen Intonationen des Gloria, Ite missa est oder Benedicamus Domino genau zu beobachten. Per defectum vergeht sich der Pfarrer, der etwas still liest, was zu singen ist. Hieher gehört der Abusus mit den sog. „Pfälzer Ämtern". Gegen die Rubriken des Missale gibt es keine rechtmäßige Gewohnheit, weil gegen diese Verstöße die Kirche stets protestirt hat. Die Unsitte mit den „Pfälzer Ämtern" sollte und könnte sofort abgestellt werden. Der Pfarrer gibt durch sie das Beispiel des Ungehorsams gegen die kirchlichen Vorschriften. Wo anfangs Unfriede und Widerwillen gegen die „allzulangen" liturgischen Ämter entstehen würde, könnte die Predigt etwas kürzer ausfallen. Ich glaube, und schreibe dies als meine feste Überzeugung nieder, ein Pfarrer, der eine kurze Predigt, aber das liturgische Hochamt vollständig ohne Kürzung im Gesange hält, kann sich vor Gott und der Kirche besser verantworten und zieht auf sich und seine Gemeinde mehr Segen herab als jener, der eine lange Predigt hält und die Liturgie verstümmelt. Geistliche, die Binationsgottesdienste zu halten haben — ich meine, die zweimal predigen und zweimal die hl. Messe feiern müssen, dürfen ganz gewiß eher an dem einen Orte eine stille heilige Messe, an dem anderen ein vollständiges liturgisches Hochamt als an beiden Orten „Pfälzer Ämter" halten. Ein Pfarrer kann einem Kaplan ein „Pfälzer Amt" nicht gebieten, ein solcher Kaplan sollte nicht leicht nachgeben, wenigstens sollte er darauf dringen, daß er für seine Person über kurz oder lang den kirchlichen Vorschriften Genüge leisten dürfe.

Um seiner ersten Pflicht bezüglich des liturgischen Gesanges zu genügen, bedarf der Pfarrer nicht gerade einer schönen und klangvollen Stimme oder seinen Gehöres. Der uns Allen ehrwürdige Bischof Bonifatius von Haneberg sel. Andenkens hatte so wenig musikalisches Gehör, daß kein falscher Ton vor ihm sicher war. Aber fromme, gläubige Seelen waren dennoch erbaut. Denn seine Frömmigkeit äußerte sich in dem Ton seiner nicht musikalischen Stimme und sprach an. Musikalisches Gehör und klangvolle Stimme sind besondere Gaben Gottes, für welche die Begabten Gott dankbar sein sollten. Aber das kann und soll jeder Priester, daß er würdevoll, ohne affektiertes, geziertes Wesen, mit sinnigem Ausdruck des Textes, mit Andacht und innerem Verständniß zur Ehre Gottes und Erbauung des Volkes singt. Dies wird ihm gelingen, wenn er gut vokalisiert, artikuliert, accentuiert und recitiert. Vokalisieren heißt die Selbstlaute a, e, i, o, u und die Doppellaute au, eu, ei ꝛc. rein und voll aussprechen, also a wie a, nicht wie ao, i wie i, nicht wie ie. Auf den Vokalen ruht der musikalische Klang; sie geben den schönen Gesang. Artikulieren heißt die Consonanten, Mitlauter scharf und deutlich aussprechen, also b und p, d und t, g und (k) c von einander unterscheiden. Auf der Artikulation ruht die Deutlichkeit der Sprache des Gesanges. Die Consonanten sind das starke Knochengerüste der Sprache, darum müssen sie scharf und deutlich und dabei kurz ausgesprochen werden und zwar im Gesang noch mehr als in der gewöhnlichen Rede. Accentuieren heißt die Silben richtig betonen, gedehnt oder geschärft sprechen. Die richtige Accentuierung ist durch die seit 1873 herausgegebenen Choralbücher mit dem Accent auf den zu betonenden Silben sehr erleichtert und den der lateinischen Sprache Unkundigen ermöglicht. Die Recitation fügt die rein vokalisierten, scharf und deutlich artikulierten und gedehnt oder geschärft, betont oder tonlos ausgesprochenen Worte in fließender Rede aneinander. Auf die Erlernung dieser technischen Fertigkeiten, sowie auf Übung im Treffen der Intervalle sollen die Theologie-Candidaten schon frühzeitig aufmerksam gemacht, beziehungsweise dazu angehalten werden und zwar sollten sachverständige Geistliche die betreffenden Lehrer sein. Ein Laie kann wohl die äußere technische Fertigkeit erzielen, aber nicht in den Geist des liturgischen Gesanges einführen wie ein Priester. In vielen Diöcesen, z. B. Köln, Trier, Münster, Mainz u. s. w. sind Priester die Gesangs-Lehrer der Theologen und die Domkapellmeister; der Gesang als integrierender Theil der Liturgie wird nur von liturgisch Gebildeten voll-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ständig erfaßt und doziert. Die geringe Aufmerksamkeit auf den liturgischen Gesang im Seminar ist in erster Linie die Ursache, daß die Liebe zum Choral, dem eigentlich liturgischen Gesange, fast vollständig in vielen Diöcesen geschwunden ist. Soll derselbe wieder, wie es doch der Wunsch der Kirche ist, in Fleisch und Blut des Volkes übergehen, muß er zuerst von den Priestern recht verstanden, geliebt und gepflegt werden. Das Verständniß desselben ist bedingt durch genaues Verständniß der Liturgie. Diese ist Sache der Priester, nicht der Laien, daher muß die Reform von der Geistlichkeit, der „lehrenden" Kirche ausgehen. Für die älteren Diöcesanpriester dürfte es nicht leicht sein, liebgewordene Gewohnheiten aufzugeben und eine bisher fast unbekannte Sache einführen zu sollen. Sie mögen sich durch das Beispiel des um das Bisthum Speyer hochverdienten Bischofes Nicolaus von Weiß mit der Neuerung versöhnen. Er nahm noch als Bischof Unterricht, um die ihm vorgeschriebenen Gesänge wenigstens für das Ohr erträglich vorzutragen. Eine freundliche Bitte an einen sachkundigen Confrater würde gewiß hinreichen, daß dieser die entsprechende Belehrung gebe und Übung vornähme. Schöne Gelegenheiten könnten auch die Zusammenkünfte bei Beichtconcursen und die Pastoral-Conferenzen geben. Ein liturgisches Amt (Seelenamt) vor Eröffnung der letzteren, eine liturgische Vesper, Fest- oder Todtenvesper, Einübung des Begräbnißritus bei Priesterbeerdigungen u. ähnl. würden nach und nach die Schönheit des Chorals erkennen lassen. Ich halte dies für den ersten Schritt der Besserung. Der Mangel an Klöstern und Corporationen, die sich das Lob Gottes durch Gesang besonders zur Aufgabe gemacht haben, läßt uns nicht erkennen, wie arm wir durch die Reformation und Revolution geworden sind; er sollte aber nach meinem unmaßgeblichen Dafürhalten uns Priester wenigstens bei schicklicher Gelegenheit bewegen, das Lob Gottes durch eine liturgische Matutin und Laudes, oder kleine Hore oder Complet u. s. w. zu verherrlichen, eingedenk des Ausspruches des hl. Benedikt: Operi Dei nihil praeponatur. Unter Opus Dei verstand er das feierliche Stundengebet und die liturgische Meßfeier.

Außer der Pflicht, den liturgischen Gesang genau kennen zu lernen und nach den kirchlichen Vorschriften anzuwenden, hat der Pfarrer die weitere Aufgabe, seine Pfarkinder in den Geist und das Verständniß der gesungenen Texte und Melodien einzuführen. Dies geschieht durch passende Belehrung in Schule und Kirche durch liturgische Katechesen und Predigten. Das Concil von Trient schreibt „den Pfarrern und allen denen, welche die Seelsorge verwalten, vor, entweder selbst oder durch Andere, besonders an Sonn- und Festtagen, einiges von dem, was in der Messe gelesen wird, auszulegen, damit die Schafe Christi nicht hungern und die Kinder nicht um Brod bitten und Keiner da sei, der es ihnen breche." Sess. 22. cap. 8. Da einiges der hl. Messe nicht bloß gelesen, sondern auch gesungen wird, so ist Pflicht, darüber aufzuklären. Durch liturgische Predigten überhaupt und speziell über den Gesang würden bald der Widerspruch des Volkes und verschiedene Vorurtheile gegen den lateinischen Gesang, insbesondere gegen den „aschgrauen" Choral, schwinden. Sobald die heilige Liturgie verstanden wird, bleibt die Liebe zu ihr nicht aus.

Zum liturgischen Gesange gehört die liturgische Einrichtung des Gesangschores. Vorbild dafür ist die vom hl. Gregor gegründete römische Sängerschule. Der große Restaurator der Liturgie wußte, welche Stellung Gesang und Sänger im liturgischen Gottesdienst einzunehmen hatten; er konnte auch am besten ermessen, was für die Erhaltung und Pflege seines Gesanges vom musikalischen Standpunkte aus erforderlich war. Seine Sängerschule ist darum das Muster aller derartigen Einrichtungen. Sie war von Männern und Knaben gebildet. Dieser Sängerchor hatte seinen Platz im Chor beim Altare. Alle trugen das kirchliche Gewand; langen Talar und weißen Chorrock und schlossen sich an die Ceremonien an, welche für den Chor nach kirchlichem Gebrauche gelten. Die Idee einer kirchlichen Sängerschule hat die Kirche nie aufgegeben. In den liturgischen Büchern ist immer davon die Rede. Unter den schlimmen Verhältnissen des vorigen Jahrhunderts ist die Vorstellung von einer liturgischen Sängerschule in den meisten Kirchen fast ganz verschwunden. Es ist daher nöthig, sie wieder aufzufrischen. Es ist freilich nicht zu erwarten, daß sie überall verwirklicht werde; aber immerhin ist es gut zu wissen, was das Ideal der Kirche ist. Für Seminarien und ähnliche geistliche Anstalten sollte die Verwirklichung der kirchlichen Idee keine Unmöglichkeit sein. Auch in größeren Städten und Landgemeinden könnte bei gutem Willen der Pfarrer vielleicht den kirchlichen Wünschen nach und nach entsprochen werden. In den meisten Orten der deutschen Diöcesen ist es indeß z. B. geradezu unmöglich; dagegen kann ein Ersatz gefunden werden in den Pfarrcäcilienvereinen, die sehr im Aufschwung sind. Diese als Zweige des allgemeinen St. Cäcilienvereins

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

für alle Länder deutscher Zunge mit Statuten vom apostolischen Stuhle genehmigt und einem Cardinal als Protektor beehrt, sollten von Seiten der Geistlichen gepflegt und vertheidigt werden, denn sie sind geeignet, die Leistungen der kirchlichen Gesangschule zu übernehmen. Recht geleitet können die Pfarrcäcilienvereine eine gottgefällige Sühne für die bloß weltlichen oder gottlosen „Singvereine" leisten.

Die Pflichten des Pfarrers bezüglich des kirchlichen Sängerchores lassen sich kurz in folgende zusammenfassen: Er soll die Dirigenten und Sänger in den Geist und das Verständniß der Liturgie und des liturgischen Gesanges einführen durch Belehrung und Erklärung wenigstens der Texte, soll wachen, daß nichts Unwürdiges oder den Gottesdienst Entweihendes auf dem Chore zum Vortrage kommt, soll den Sängern ihre erhabene Stellung und Aufgabe in der Kirche klar machen, daß sie während der hl. Handlung ein würdiges und erbauliches Benehmen an den Tag legen, daß sie „mit dem Herzen glauben, was sie mit dem Munde singen und im Leben bethätigen, was sie im Herzen glauben." Wo es möglich ist, soll der Pfarrer dafür sorgen, daß den Chorsängern ein kleines Honorar aus den Einkünften der Kirche gezahlt, die nöthigen Choralbücher und Musikalien auf Kosten der Kirchenkasse angeschafft werden. Wo es sich erzielen läßt, sollen bloß Knaben und Männer in den Kirchenchor aufgenommen werden. Frauen oder Mädchen aufzunehmen soll nur aus reiner Noth geschehen. Mulier taceat in ecclesia gilt auch hier. In kleinen Pfarreien und während der Übergangszeit der Reform der Kirchenmusik, um das Frauengeschlecht mit dem liturgischen Gesang zu versöhnen und von dem deutschen Volksgesang beim liturgischen Hochamt und der Vesper abzubringen, können auch Frauen und Jungfrauen von frommem Sinn und tadellosem Wandel unter die Zahl der Chorsänger aufgenommen werden. Aber der Pfarrer habe ein besonders wachsames Auge auf sie.

Als rector ecclesiae und geborner Liturge und „Chorsänger" hat der Pfarrer auch Einfluß auf Auswahl, Einübung und Vortrag der liturgischen Gesänge. Wer glaubt, wegen Mangel an musikalischem Gehör oder Talent behaupten zu dürfen, er verstehe nichts vom Kirchengesang, Auswahl, Einübung und Vortrag müsse er dem Organisten oder Dirigenten überlassen, verkennt seine Stellung und Aufgabe. Gesetzt der Fall, ein Pfarrer verstehe wirklich nichts, so wende er sich an einen sachverständigen Confrater und höre dessen Gutachten, nie aber gebe er sein diesbezügliches Recht preis. Es verhält sich hier ähnlich, wie mit Simultankirchenverhältnissen. Wenn Rechte nicht ausgeübt würden, gehen sie verloren. Durch allzu große Gutmüthigkeit und sträfliche Gleichgültigkeit von Pfarrern konnte sich die Widerspänstigkeit und das skandalöse Treiben gewisser Chorregenten entwickeln. Was sich im Jahre 1887 in der bayer. Abgeordnetenkammer bezüglich des liturgischen Kirchengesanges und dessen Freunde und Gegner abgewickelt hat, hätte nicht möglich werden können, wenn die Bischöfe und Pfarrer von jeher ihre Rechte als rectores ecclesiae ausgeübt hätten.

Da der Choral der eigentliche liturgische Gesang der Kirche ist, so soll seitens des Pfarrers diesem überall der Vorzug gegeben und das Wort geredet werden. „In einer Gemeinde den Choral einführen, heißt sie christlich machen", soll der Hochw. Herr Universitätsprofessor Dr. Schmidt, Direktor des Georgianum in München, in einem öffentlichen Vortrag erklärt haben. „Das ist der Gesang, welcher die Herzen der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit weckt; das ist der Gesang, den, wenn er in der Kirche genau eingehalten wird, fromme Christen am liebsten hören." Papst Benedikt XIV. Neben dem Choral ist der harmonische, musikalische, mehrstimmige Gesang, der sich an den Choral anschließt, also nach dem Muster Palestrina's geschrieben ist, gutgeheißen. Wenn der Pfarrer nicht selbst ein Urtheil hat, so kann er sich begnügen, wenn der Organist den Katalog des St. Cäcilienvereins zu Rathe zieht und von den darin empfohlenen Werken auswählt. Denn nur solche finden Aufnahme, die den liturgischen Gesetzen entsprechen. Musikalien, die den liturgischen Text verstümmeln, darf der Pfarrer weder wählen, noch wählen lassen. Bestehen zwischen Pfarrer und Organisten oder Dirigenten Meinungsverschiedenheiten bezüglich erlaubter oder empfohlener Werke, möge der Pfarrer dem Geschmack des einübenden Lehrers Rechnung tragen.

Wenn der Pfarrer selbst den kirchlichen Gesang einübt, so erwirbt er sich unstreitig großes Verdienst. Muß er aber die Singproben dem Lehrer (Organisten, Chorregenten) überlassen, so gehe er fleißig in dieselben, damit der höhere Beweggrund und rechte Gesichtspunkt dem Singchore nicht entgehe. Es handelt sich nicht bloß um technisches Wissen, gute Schulung und Treffsicherheit, sondern um Verständniß des liturgischen Gesanges, seine Stellung, seinen Zusammenhang mit dem hl. Opfer, seinen Gebetscharakter, die in ihm ruhende religiöse Macht, seinen hoch-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wichtigen Inhalt und dessen Anwendung auf die betreffende Festzeit. Also der Unterricht im Gesang muß Hand in Hand gehen mit dem Studium der Liturgie und Rubriken, mit der Erklärung der hl. Riten und mit Ascese. Die Vermittler daran können nicht Laien und wären sie selbst die größten Künstler, sein, sondern nur die geborenen „Chorsänger", die Geistlichen. Dabei lasse der Pfarrer ein Wort der Aufmunterung und Anerkennung für geleistete Dienste fallen, mache Muth, wenn Schwierigkeiten der Einübung in den Weg fallen. Er wird wahre Hirtenfreuden erleben. Im Allgemeinen ist es pädagogisch richtiger, eine Melodie gründlich einzuüben als viele nur halb. Nicht zu Schweres.

Bezüglich des Vortrages liturgischen Gesanges, namentlich des Chorals, liegt Alles daran, daß er gut, würdig, entsprechend vorgetragen werde, nicht zu langsam und nicht zu schnell. Nicht entsprechender Vortrag verunstaltet ihn und macht, daß er den Hörenden lästig fällt. Er soll betend gesungen und singend gebetet werden. Ein Muster und Vorbild für die Sänger soll der Gesang des Pfarrers sein. Die Tradition des Choralvortrages ist uns fast gänzlich verloren gegangen, daher empfiehlt sich für Pfarrer und Chorregenten die von den Cäcilienvereinen veranstalteten Conferenzen und Instruktionskurse zu besuchen und dort zu hören und zu lernen, wie der Vortrag geschehen soll. Dort weht zugleich ein frischer, lebendiger, katholischer Wind, der viele falsche Anschauungen und Vorurtheile verscheucht und namentlich den Gehorsam gegen die Kirche einflößt.

Das Concil von Trient hat dem Papste die Ordnung der Liturgie übertragen. Darum erwächst aus der bloßen Approbation der offiziellen Choralbücher die stille Pflicht, dieselben anzunehmen und einzuführen. Der hl. Thomas von Aquin sagt: „Der Wille des Oberen, wie immer er bekannt werden möge, ist ein stillschweigendes Gebot. Der Gehorsam zeigt sich um so bereitwilliger, je mehr er dem ausdrücklichen Gebote zuvorkommt, sobald ihm nur der Wille des Oberen bekannt ist." (2. 2. qu. 104 a 2.) Eine Conclusio theologica lautet: „Der Wille des hl. Stuhles auch ohne Gebot, ist ein Gegenstand des Gehorsams, der uns zur Richtschnur dienen muß, auch ehe man durch ein ausdrückliches Gebot formell dazu gezwungen wird."

Mörzheim. **Georg Klein.**

Erinnerungen an Caspar Ett.

Vorbemerkung der Red. des K. M. Jahrb.

Der Verfasser des nachfolgenden Nekrologes über Caspar Ett ist der im Sommer des Jahres 1890 zu München verstorbene Dr. Karl, Franz, Emil von Schafhäutl, Mitglied der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften, und emerit. Professor der Geognosie, Bergbau- und Hüttenkunde an der kgl. Universität zu München. Im Jahre 1803 am 16. Febr. zu Ingolstadt geboren, erreichte also Herr von Pellisov (das war längere Zeit sein aus dem Deutschen übersetzter Pseudonym, besonders in Artik. der Leipziger Allgem. musikal. Zeitung von 1834 bis 1836, 36.—38. Bd.) das hohe Alter von 87 Jahren. Den Lesern des K. M. Jahrb. wird die literarische Fehde noch in Erinnerung sein, welche theils Dr. Witt in seiner bekannten Streitschrift, theils Dr. Ant. Walter im K. M. Jahrb. 1888 S. 67—95 geführt haben. Wenn die Red. des K. M. J. nachfolgende Erinnerungen an Casp. Ett, welche der Verstorbene im 7. Jahrg. des „Deutschen Schulboten" veröffentlichte, nach 43 Jahren wieder zum Abdrucke bringt und zwar nach dem Autograph des Verfassers, das sie der Güte des H. v. Raith dahier verdankt, so will sie besonders aufmerksam machen, daß der langjährige und einflußreiche Rathgeber des kgl. bayer. Cultusministeriums in Angelegenheiten der kathol. Kirchenmusik in seinen besten Jahren ein eifriger, ja extremer Cäcilianer gewesen ist, und Grundsätzen gehuldiget und Principien vertheidiget hat, die mit jenen seines berüchtigten „Spazierganges" im grellsten Widerspruche stehen. Die Kritik, welche Dr. Sch. hier über kirchenmusikalische Verhältnisse und Zustände ausübt, und die Anschauungen, welche er bereits neun Jahre vorher in einem höchst bemerkenswerthen Art. der Allg. Musik. Ztg. 36. Bd. S. 721: „Über die Kirchenmusik des kath. Kultus" niedergelegt hat, lassen ihn so sehr als Vertreter der streng-liturgischen K. M. erscheinen, daß seine späteren Emanationen als Unbegreiflichkeiten bezeichnet werden müssen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das Andenken an Dr. Schafhäutl, dessen hervorragendste Thätigkeit in akustischen Erfindungen und Studien (Böhm'sche Holzblasinstrumente, Abbè Vogler's Simplifikationssystem, Orgelpfeifentheorie u. s. w.) mit Ehren erwähnt werden muß, wird durch den Wiederabdruck dieser „Erinnerungen an Caspar Ett" in den Kreisen unserer Leser nur gewinnen; aber auch die vollste Berechtigung der erwähnten Polemik muß dem einleuchten, welcher sich die Mühe nimmt, H. von Pellisov und H. von Schafhäutl in seinen zwei Gestalten zu studiren. Über die Ett'sche Biographie s. auch die Nachschrift der Redaction.

Unter den zahlreichen Verlusten, welche München seit wenigen Jahren in den Reihen seiner musikalischen Notabilitäten erlitt, ist Etts Verlust der größte und für die musikalische Kunst der beklagenswertheste. Der Mann, dessen Andenken wir durch diese Zeilen zu feiern suchen, war nichts weiter als ein armer Organist an der hiesigen St. Michaels-Hofkirche durch volle 31 Jahre, mit einem Gehalte von 200 fl. des Jahres, und einer Gratifikation von 100 fl., der großartigen Compositionen halber, welche er für diese Kirche schrieb.

Nach dem Tode seines Lehrers und Freundes, des berühmten Contrapunktisten Jos. Grätz (1826), trat er als Lehrer des Orgelspieles, Generalbasses, Contrapunktes, und der Composition überhaupt in dessen Fußstapfen, und wirkte als der ausgezeichnetste Lehrer, als Compositeur und origineller Forscher im Gebiete alter und mittelalterlicher Musik mit ungeschwächter Kraft bis an sein Ende. Um Wiedererweckung der alten Meisterwerke heiliger Musik in unsern Kirchen hat er sich das größte Verdienst erworben — ein Verdienst, welches nie untergehen wird, so lange noch ein Fünkchen Sinn für's Ernste, Erhabene, Heilige im Herzen fühlender Menschen glimmt.

Sich selbst genug im vollsten Sinne des Wortes, lebte der Entschlafene ein kindlich reines Stillleben nach außen hin, in manchen Scenen an Stillings Jugend erinnernd; nach innen zu dagegen war sein Leben ein Leben des Geistes, reich und prangend, voll Farbe, Glanz und Duft, so daß er allen Prunk und Flitter von außen gar gut entbehren und belächeln konnte. Diese innere Seligkeit las wohl Jeglicher leicht in seinem klaren blauen Auge, und wahrscheinlich deßhalb hat ihn auch sein Vaterland mit aller Auszeichnung verschont, und die Stadt seines langen und schönen Wirkens ihm reine volle Anerkennung erst an seinem Grabe widerfahren lassen.

In einer reizenden Gegend am Ammersee geboren (zu Eresing am 5. Januar 1788), verträumte er die ersten Tage seiner Kindheit im Schooße der Natur, unbekümmert, wie bis zu seinem Tode, um all' das Treiben und Drängen des Lebens um ihn her. Sein überall hervortretender zarter Sinn für Alles, was in's Bereich der Töne fiel, erregte gar bald die Aufmerksamkeit der Geistlichen aus der berühmten, in der Nähe seines Geburtsortes gelegenen Benediktiner-Abtei Andechs. Sie nahmen ihn im neunten Jahre aus den Händen seiner armen Eltern (sie waren Küfersleute) als Chorknaben in ihr Stift. Schon im ersten Jahre seines Aufenthaltes erregten sein musikalisches Gedächtniß und seine harmonische Auffassungsgabe das Staunen seiner Umgebung. Ohne noch Unterricht im Generalbaß oder der Harmonielehre genossen zu haben, fing er für sich zu componiren an. Er hatte sich in kurzem ohne allen Fingerzeig eine sehr einfache Harmonielehre durch Anhören und Singen von Vocalcompositionen gebildet. Ja er besaß da noch keine Idee von der Form einer Partitur, und schrieb, was er im Geiste componirt hatte, sogleich in die einzelnen Stimmen aus. Seine Freude, als er die erste vollständige Partitur zu Gesicht bekam, war grenzenlos, und noch bis in seine spätesten Tage erinnerte er sich mit dem lebhaftesten Vergnügen an diesen ersten Lichtblick, den ihm das Schicksal in's Innere, wie er glaubte, des Heiligthums seiner Tonwelt verstattete.

Nach drei Jahren hatte er Alles inne, was in seinem Kloster nur zu lernen war; d. h. er war reif für's Gymnasium und hatte Singen, Generalbaß und Orgelspiel gelernt. Das Kloster brachte ihn in's kurfürstliche Knabenseminär nach München. Hier und noch mehr am Lyceum theilte er sein Leben zwischen Musik, den Sprachen des Alterthums und dessen Litteratur, die ihn bis zu seinem Ende in den trübsten Stunden entzückte und erwärmte, und gerade diese classische Bildung und Richtung seines Geistes war es, welche ihn in jedem Verhältnisse seines Lebens so hoch über die Meisten seiner Kunstgenossen erhob. Der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ausgezeichnete Professor Schlett bildete ihn im Orgelspiele aus, und der berühmte Contrapunktist Joseph Grätz weihte ihn in die tiefsten Tiefen der Composition. Grätz, welcher den Genius des Knaben schon in den ersten Lectionen erspähte, ward aus dem Lehrer bald sein wärmster Freund, und blieb es auch bis zu seinem Tode.

Der talentvolle Jüngling kam bald mit den ausgezeichnetsten Musikern Münchens in Berührung; allein ihr Treiben konnte ihm, seiner innersten Natur gemäß, nie recht zusagen, und der damalige Zustand der Kirchenmusik erregte nur immer mehr und mehr seine Sehnsucht nach etwas Besserem und Höherem. So wühlte er einst unter den alten bestäubten modrigen Chorbüchern des Seminärs, die vergessen in einem Winkel aufgehäuft lagen. Er betrachtete sinnend die alten Notenzeichen, und forschte gar bald nach ihrer Bedeutung und dem in ihnen verschlossenen Geiste. Die Beharrlichkeit und der Scharfsinn des Jünglings fanden bald den Faden, welcher durch das Labyrinth der alten musikalischen Zeichensprache führte, und es ist schwer, sich die Freude des wißbegierigen jungen Musikers vorzustellen, als er, nach mancherlei Versuchen, endlich Ogkekhems räthselhafte missa cujusvis toni aus dem fünfzehnten Jahrhunderte in unsern Noten singbar und ausführbar vor sich hatte.

Dieser erste glückliche Erfolg spornte ihn zu neuen Versuchen. Es war ein achtstimmiges Magnificat von Orlando Lasso, das er nun zu untersuchen begann. Die Entzifferung ging hier viel leichter, und sein Entzücken stieg mit jedem Takte, den er vorwärts schritt. Denn in Ogkekhem hatte er nur die eigenthümliche künstliche Form bewundert; hier dagegen fand er nie geahnte Kraft, Weihe und Erhabenheit, so ganz dem Orte angemessen, für welchen diese Composition geschrieben war. Das beinahe alleinige Auftreten von reinen Dreiklängen, die eigenthümliche fremdartige Weise ihrer harmonischen Beziehung und Verknüpfung — dieß Alles machte auf ihn und den kleinen Kreis seiner Hörer den tiefsten Eindruck, gleich Harmonieen aus einer andern Welt, die mit unserer gegenwärtigen Musik kaum etwas gemein zu haben schienen.

Ett war in seinem Seminär mit dem damaligen Präfekten dieses Seminärs und nachmaligen Hofkaplan und Canonikus J. B. Schmid auf's innigste vertraut worden. Schmid war ein Schüler des berühmten Valesi, selbst Bravoursänger und ein feuriger Geist, der für Alles, was seine Kunst betraf, leicht zu entflammen war. Seit 1797 zugleich Chordirektor an der Skt. Michaels-Hofkirche, welche damals durch den Kurfürsten Karl Theodor dem Malteser-Ordenscapitel übergeben worden, war er, so weit es in seinen Kräften stand, bemüht, dem Ungeschmacke und der Plattheit entgegenzuarbeiten, welche in Bezug auf heilige Musik diesem so vortrefflich, großartig und akustisch gebauten Tempel sogar eine Art von Berühmtheit gegeben hatten. Schon um 1808 verbannte er die geistlosen Symphonieen, welche statt der Gradualien und Offertorien vom Orchester ausgeführt zu werden pflegten; führte dafür Michael Haydns herrliche Gradualien ein, und ordnete auch den musikalischen Theil des Gottesdienstes strenge nach den Vorschriften des römischen Rituals. Es ist deßhalb leicht einzusehen, welche Freude die Arbeiten und Entdeckungen seines jungen Freundes in dem Chordirektor erregen mußten. Die Freundschaft beider ward noch enger, und beide gelobten einander, sobald nur immer thunlich, sich im Gebiete der Kirchenmusik eine neue Bahn zu brechen. Vor Allem mußte deßhalb ein tüchtiger Chor von Sängern herangebildet werden, und beide schritten sogleich mit frischem Muthe an die Lösung ihrer nichts weniger als leichten Aufgabe.

Jetzt aber war die Zeit herbeigekommen, wo der Jüngling das Seminär verlassen mußte. Ohne alle Unterstützung, mit der bittersten Armuth kämpfend, fristete er sein Leben mittelst Jugendunterricht, und wo es immer gehen wollte aushelfend als Orgel- und Violincellspieler. Da erbarmte sich der noch lebende Pagenlehrer und Organist an der heiligen Geistkirche Phil. Huber des armen, aber vielversprechenden Jünglings, trat ihm einen Theil seiner Clavierstunden ab, und nahm ihn zuletzt sogar in seine Familie auf, in welcher er auch 34 Jahre lebte.

Während dieser Zeit erschien in München der originelle Abt Vogler mit seinem reformirenden und simplificirenden System des Orgelbaues — ein Bau, der bisher wie Mehrere ähnliche, blos auf einer ganz empirischen Basis gefußt hatte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:05 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wie überall, so auch in München, erhoben sich Künstler, Handwerker und Laien in einem Chorus gegen den Reformator. Keine musikalische Seele in München verstand den Mann oder konnte ihn verstehen, wenn sie auch gewollt hätte. Huber brachte seinen Schützling Ett mit Vogler in Berührung, und beide verstanden sich schon in den ersten Augenblicken ihres Beisammenseins. Wenn später Jemand über Voglers Simplifikationssystem Aufschluß verlangte, verwies ihn dieser immer an seinen jungen Freund Ett, und erklärte dann stets mit der innigsten Freude: „Ett sei unter Allen der Einzige, der ihn ganz verstanden habe." Ett stand auch Voglern bei seinen Simplifikations-Arbeiten unermüdlich zur Seite, und entzückte den Meister, beinahe so oft er das Voranschreiten seiner Orgelbaue untersuchte, mit neuen interessanten Registercombinationen und unerwarteten akustischen Effekten auf dem so sinnreich construirten gewaltigen Instrumente. Voglern war die Orgel ein mächtiges Orchester, über welches ein einzelner weit sicherer zu herrschen vermöchte, als mittelst eines Taktstabes über eine Schaar so verschiedenartig organisirter Individuen. Er rief den Orgelnspielern stets von Neuem zu: wofür habt ihr diese Welt von Tonfarben, diese Unzahl von Registern, Gamben, Violons, Violoncells, Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Posaunen, Trompeten u. s. w., wenn ihr sie nicht ihrer Bestimmung gemäß benützet und verwendet? Diese effectvollste Benützung seiner Register verstand aber auch der originelle Abt, wie keiner mehr nach ihm. Mit dem Abte ist die eigentliche höhere Kunst des Registrirens beim Orgelspiel entstanden, und mit seinem Freunde Ett ist sie zu Grabe gegangen. Auch von den simplificirten Orgeln existiren wenige mehr — sie waren Skanderbegs Schwert, und der Meister konnte den Orgelspielern wohl sein Schwert, aber nicht seinen Arm und seinen Geist leihen. Doch ist der Geist seines Systems des Orgelbaues nicht ganz untergegangen, und lebt noch fort in den Werken der genialsten unserer gegenwärtigen Orgelbauer, z. B. Wilkes in Neu-Ruppin, Walkers in Ludwigsburg und anderer mehr.

Bei dieser innigen Verbindung mit Vogler konnte es natürlich nicht fehlen, daß der Meister unsern Ett vor allem in sein System der Harmonielehre einweihte. Ett war ein nicht weniger origineller, aber mehr consequenter Denker als Vogler. Er sah bald die Mängel, Lücken und Inconsequenzen in Voglers Auffassungs- und Behandlungs-Weise, und bildete nun, nach seines Meisters tiefsinnigen Forschungen fortschreitend, ein System der Harmonielehre, das unstreitig unter allen vorhandenen das consequenteste, umfassendste, und eben darum auch das einfachste ist. Er unterrichtete nach diesem System seine zahlreichen Schüler. Zur Veröffentlichung desselben konnte ich ihn jedoch nie bewegen; denn er wollte damit nicht eher vor dem Publikum auftreten, als bis er es zu seiner eigenen Zufriedenheit selbst in den kleinsten Details vollendet hatte. Leider überraschte ihn der Tod.

Aus seinen Papieren, aus den Dictaten seiner Schüler, vervollständigt durch die Mittheilungen, welche er dem Schreiber dieses bis zu seinem Ende über jede neue Erweiterung nach irgend einer Seite seines Systems hin machte, hofft er dem Publikum in nicht gar langer Zeit das vollständige System seines Unterrichtes vorlegen zu können.*) Im Jahre 1816 endlich starb der bisherige Organist an der Skt. Michaelskirche, die nun zur Hofkirche war erhoben worden, und Ett wurde sein Nachfolger.

Von diesem Zeitraume an beginnt die schönste Periode seines Wirkens. Der Plan, an welchem er mit seinem Freunde Schmid seit geraumer Zeit gearbeitet, war nun zur Ausführung reif. Ein tüchtiges wohlgeübtes Sängerchor war bereits herangebildet, und am Charfreitage des J. 1816 ertönte zum ersten Male in Deutschland Allegri's berühmtes Miserere ohne alle Instrumentalbegleitung, welches bisher in Rom allein zu hören war.

Man denke sich eine Kirche 360 Fuß lang von einem einzigen Tonnengewölbe überspannt; der gewaltige Raum von keiner Säule und das ernste tiefe Dunkel nur von wenig Lichtpünktchen unterbrochen; den unsichtbaren Sängerchor, die gewaltigen sonderbaren Harmonieen, bald wie Meereswogen durch das Gewölbe daherbrausend, bald wie Windeshauch sich in weitester Ferne verlierend — und man wird sich wohl eine Idee bilden können von dem Eindrucke, welchen eine solche Scene auf die Münchner machte,

*) Ist bis heute nicht geschehen; vielleicht findet sich diese Arbeit im literarischen Nachlaß von Dr. Schafhäutl, welcher theils der k. Universitätsbibl., theils dem Georgianum zugefallen ist. D. R.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die bisher nur Kirchencompositionen voll von Geigen, Trompeten und Pauken im galantesten und leichtfertigsten Kammer- und Theaterstyle zu hören gewohnt waren; denn selbst die eigentliche Hofkapelle ging über den galanten Kammerstyl niemals hinweg.

Winter, der keine Idee vom strengen Satz und doppelten Contrapunkte besaß, und die Schreibart in dieser Weise auch nicht leiden konnte, weil sie ihn, wie mehrere seiner Art, nur allzuoft in Verlegenheiten brachte, führte in der Hofkapelle am liebsten seine eigenen Compositionen auf, wie dieß übrigens in der Regel so ziemlich jeder selbst komponirende Dirigent zu thun pflegt. Winters Kirchencompositionen sind indeß wie Alles, was er schrieb, graziös, einschmeichelnd, leicht und einfach. An's Große, Erhabene reichte jedoch seine Kraft nie, nicht einmal im Theaterstyle.

Allegri's Miserere mußte im nächsten Jahre in der Skt. Michaels-Hofkirche auf des Königs Befehl wiederholt werden. Zur selben Zeit ward eine Correspondenz mit dem Abte Fortunato Santini in Rom angeknüpft, und durch sieben Jahre unterhalten. Man bekam da auf dem Wege des Tausches Alles, was nur von einiger Bedeutung im Felde der Kirchenmusik aus ihren bessern Zeiten in Rom aufzutreiben war. Ett überarbeitete alle diese Schätze, nebst denen, welche ihm die reiche hiesige Hofbibliothek bot, zum Gebrauche des immer kräftiger emporblühenden Chores, und bald sahen wir die italienischen Meister, den ätherischen Palestrina an ihrer Spitze, im schönen Wechsel mit der Lebendigkeit, Kraft und reichen Mannigfaltigkeit der deutschen und niederländischen Meister, als derer Herz und Haupt wir unsern Orlando Lasso nennen.

In den Wochen des Advents und der Faste soll nach den Vorschriften des römischen Rituals in den Kirchen jedes Instrument, selbst die Orgel schweigen — eine Vorschrift, die in München nie war beobachtet worden. Die Michaels-Hofkirche hielt sich wieder strenge an dieses Gebot, und deßhalb bekamen wir seit dem Jahre 1816 eine Reihe der ausgewähltesten Vocalsachen zu hören, welche die herrlichste, lebendigste Geschichte der Musik vom fünfzehnten Jahrhunderte bis auf unsere Zeiten herab bilden.

So hörten wir aus dem fünfzehnten Jahrhunderte: Ogkekhems schon oben erwähnte Messe; aus dem sechzehnten Jahrhunderte: Werke von Senffel, Animuccia, Goudimel, Palestrina und Orlando Lasso; aus dem siebzehnten Jahrhunderte: Werke von Allegri, Paol Agostini, die Messe in Gerberts Musica sacra. Ferner: Werke von Antonio Lotti, Aless. Scarlatti, Caldara, Fux, Tomm. Bai, Bernabei; aus dem achtzehnten Jahrhunderte: Werke von Händel, Costanzi, Canniciari, Durante, Leon. Leo, Pergolese, Bened. Marcello, Pavona, Dav. Perez, Valotti, Vogler, Ett.

Es konnte natürlich nicht fehlen, daß der große Geist einer längst vergangenen Zeit, der geharnischt unter die tändelnden, süßlichen, zarten Gebilde der Münchner musicirenden Welt hineintrat, gar Manchen unsanft berührte, Viele aber aus ihrem gemächlichen Schlummer erweckte. Viele ermannten sich und folgten auf den großartigen Spuren. Ein neuer Geist fing sich in München im Gebiete der Kirchenmusik zu regen an. Die königliche Hofkapelle erhob sich zuerst, und die Metropolitankirche blieb nicht lange zurück.

Der Ruf des Chores der Skt. Michaels-Hofkirche überschritt bald die Grenzen des Landes, und selbst Deutschlands. Die Berichte aus München sprachen in den belletristischen Blättern Deutschlands, z. B. im Morgenblatte, der Leipziger musikalischen Zeitung, mit Entzücken von den Wirkungen dieser wieder auflebenden Kirchenmusik schönerer Zeiten, und nannten München häufig das deutsche Rom. (z. B. Morgenblatt 1822, Nr. 123.)

Die Charwoche zog eine Menge Fremder nach München. Der berühmte Sievers, der uns mit der umfassendsten Geschichte der Sixtinischen Kapelle in Rom erfreute (Leipziger musikal. Zeitung 1825, S. 301), konnte sich nicht satt hören, und sprach in Gegenwart des ganzen Chorpersonals: er habe nirgends etwas Vollendeteres gehört, und der damalige päpstliche Nuntius am bairischen Hofe Herzog von Serro Cassano, selbst ein sehr gebildeter Sänger, brach schon 1821 verwundert in die Worte aus: „Wahrlich, man singt hier besser als in Rom!"

Daß dieses originelle musikalische Treiben in München schon gleich anfangs die Aufmerksamkeit des Professors Thibaut in Heidelberg, gleich berühmt als Rechtsgelehrter und als Kenner und wärmster Pfleger

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

alter classischer Musik, erregte, läßt sich leicht begreifen. Thibaut gerieth sehr bald mit Ett in den freundschäftlichsten innigsten Verkehr, und es fehlte nicht viel, so hätte Thibaut München für immer mit Heidelberg vertauscht, um, wie er sich ausdrückte, seinem Ett so nahe als möglich zu sein. Etts Einfluß wirkte auch häufig mildernd auf Thibauts in manchen musikalischen Einzelheiten zwar immer richtige, aber oft sehr schroffe Ansichten.

Ett hatte sich so ganz in den Styl und Geist seiner großen Alten hineingearbeitet, daß ihm das Schwere, ja jedem Andern kaum Mögliche leicht wurde, es unserer Zeit und unsern Sängern anzupassen, ohne im Geringsten den Geist anzutasten oder die Einheit des Ganzen zu verletzen. Diese großen Alten wurden aber in demselben Verhältnisse seine Lehrer zugleich im höhern Sinne des Wortes, und er bekannte oft mit wahrer Begeisterung: „von Palestrina und Orlando Lasso habe ich erst den wahren achtstimmigen Satz gelernt." Von diesen lernte er auch seine schöne, naturgemäße, kaum zu übertreffende Stimmführung. Nur mittelst dieser seltenen Kunst wird es dem Sänger leicht, selbst das Schwerste zu singen, und mit ungeschwächter Kraft, ohne sich halb todt zu mühen, mit seiner Stimme bis an's Ende auszudauern. Gewandt, wie gewiß nur Wenige seiner Zeitgenossen, in allen Künsten des doppelten Contrapunktes und der Fuge, aber begabt mit dem geläutertsten gebildetsten Geschmacke und dem tiefsten Gefühle, wußte er über jede seiner Arbeiten, sobald es ihm darum zu thun war, eine Eleganz und eine Grazie zu verbreiten, die nur den Eingeweihten das tiefe contrapunktische Gewebe auffinden ließ, welches das ganze lebendige Kunstwerk durchzog; denn ihm war die Form nur ein Mittel zur Erreichung eines höhern Zweckes, und darum mochte er die contrapunktischen Werke neuerer Zeit, namentlich aus der letzten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts, nicht. Er erklärte immer: es finde sich in den bessern Werken dieser Zeit zwar eine vollendete Form, aber ohne jenes innere poetische Leben, welches die Form allein zum Kunstgebilde adelt. Eben so sehr war er jedoch der innigsten Überzeugung, daß auch das eminenteste Talent nur dann mit seiner ganzen vollsten Freiheit zu schaffen im Stande sei, wenn es sich vorerst die vollste Herrschaft über die Form errungen habe, und darum drang er auch bei seinen Schülern stets auf strenges consequentes ernstes Studium — eine Aufgabe, an welcher wie zu allen Zeiten gar Viele scheiterten. Unser Meister wußte indeß gar wohl, was er verlangte. Man sieht es den bearbeiteten Werken Joseph Haydns z. B. auf den ersten Blick an, daß Haydn aus einer strengen contrapunktischen Schule hervorging. An Leichtigkeit, Lebendigkeit und Grazie, an Vollendung und Abrundung des Ganzen bei fugirten und contrapunktischen Sätzen hat selbst Mozart ihn nie erreicht.

Obwohl Ett sich auf keine Weise bewegen ließ, seine ihm heilige Kunst zu mißbrauchen, ja sich oft mit aller Absicht ernst und schwer in seinen Sätzen bewegte, wo ihm die geringste Gefahr oder das leiseste Verlangen entgegentrat, auf die Seite des Leichtsinnes hin auszuarten; so war ihm doch keine unserer modernen Compositionsweisen fremd, und jede willkommen, in welcher er Geist, Leben und selbstständige Kraft fand. Er pflegte zuletzt immer seine Schüler durch Rossini's, Bellini's, und sogar Donizetti's Werke zu geleiten, sie auf die Eigenthümlichkeiten, Schönheiten und Schwierigkeiten in der Erfindung eines schönen fließenden Gesanges aufmerksam zu machen, so gerecht er in jeder andern Beziehung ihren Gehalt zu würdigen wußte. Noch vor wenigen Wochen fand ich ihn beschäftigt, ein Duett aus Lucia von Lammermoor für Eine seiner Schülerinnen zu arrangiren. „Was haben sie denn da?" fragte ich. „Ach Gott!" gab er gutmüthig lächelnd zur Antwort, „eine gezuckerte Wassersuppe."

Sowie er seinen Hauptbeschäftigungen gemäß wohl die tiefste und richtigste Kenntniß der musikalischen Geschichte besaß, nicht gewonnen allein durch Büchertitel und antiquarische Buchstabenforschung, sondern durch tiefes Studium und Durchdringen der ausgezeichnetsten Werke selbst, welche der Strom der Zeit noch zu uns herübergetragen; ebenso machten ihm seine Kenntnisse der alten Sprachen und ihres Geistes die Forschungen im Gebiete antiker Musik leicht und fruchtbringend, und der Schreiber dieses hat an seiner Seite gemeinschaftlich mit ihm manche der verwickeltsten Pfade in diesem Gebiete zurückgelegt. Das Resultat dieser Wanderungen soll dem Publikum seiner Zeit vor Augen gelegt werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die Choralmelodieen der katholischen Kirche sind ihrem Baue nach größtentheils stammverwandt mit den Gesängen des griechischen und römischen Alterthums. Diese Melodieen je nach dem jedesmaligen Bedürfnisse entweder unserm musikalischen System anzupassen, oder sie harmonisch in ihrer ursprünglichen Originalität zu behandeln, verstand deßhalb wohl keiner besser als Ett. Am glücklichsten zeigte sich sein Geist beim Harmonisiren der hebräischen Gesänge für die Synagoge zu München. Er war mit der hebräischen Sprache und ihrem Geiste so vertraut als mit der griechischen; und eben darum gewannen die von ihm harmonisch und zum Theil contrapunktisch behandelten Melodieen solcher Art eine Originalität, Frische und Lebendigkeit, die ihnen einen bleibenden Werth sichern. Sie haben sich auch von München aus in mehrere der berühmtesten Synagogen verbreitet.

Die Beschäftigung mit den slavischen Sprachen führte den Verstorbenen endlich in den letzten Jahren seines reichen Lebens zur Sprache aller Sprachen — dem Sanskrit.*) Sein logischer kräftiger Verstand zeigte sich hier wieder in seiner eigenthümlichen Art. Er führte, um sich den Weg in's Heiligthum dieser so wunderbar ausgebildeten und reichen Sprache zu erleichtern, die so höchst schwierige Flexionslehre auf ein überaus consequentes etymologisches System zurück, daß sie von Jedermann mit derselben Leichtigkeit erfaßt werden kann, als die der griechischen Sprache. Eben so sinnig ist sein treues Wiedergeben der so mannigfaltigen nüancirten Schrift- und Tonzeichen der Sanskritsprache durch unser lateinisches Alphabet mittelst nur weniger Zuthaten.

Um den ausgezeichneten Verstorbenen noch etwas specieller als Musiker kennen zu lernen, wollen wir nur in Bezug auf seine harmonische Behandlung römischer Choralmelodieen bemerken, daß er zuerst eine systematisch rein geschiedene zwiefache Behandlung dieser Melodieen einführte. Er bearbeitete sie entweder populär, in Bezug unsere modernen Harmonieen, immer jedoch die charakteristische antike Tonart mit ihren Schlußfällen im Auge behaltend; oder für höhere Zwecke rein contrapunktisch im Geiste Palestrina's, ohne sich jedoch sklavisch an die Form der frühern Zeit zu halten.

*) Siehe darüber Mus. sacra 1889, S. 109. D. R.

Am schönsten zeigte sich der musikalische Genius unsers Verstorbenen in Compositionen, welche ganz und rein seinem Geiste entsprungen sind. Sie werden stets Muster eines unbefleckten höheren Kirchenstyles bleiben. Wir haben oben schon von seiner musterhaften höchst natürlichen Stimmführung gesprochen. Wir finden noch dazu überall den reinsten Satz und stets die wirksamste Stimmvertheilung. Alle seine Compositionen aber durchweht ein wahrhaft kirchlicher Geist, jene nothwendige Einheit des Grundgedankens vom Anfange des Satzes bis zum Ende, welche eine musikalische Composition erst zum Kirchenwerke stempelt, sie mag nun reiner Vocalsatz oder mit Instrumentalchören verbunden sein. Unter den ausgedehnteren Werken, deren Zahl sich nahe an hundert beläuft, mögen wir hier als Belege des Gesagten z. B. seine achtstimmige Messe F-Dur von 1821, die achtstimmige in F-Dur von 1822, die achtstimmige von 1829 in A-Dur, und endlich die achtstimmige von 1847 in F-Dur anführen. Diese letzte, bei welcher das Benedictus aus einem dreifachen Canon besteht, gleich dem Agnus Dei von Agostini, welches gewöhnlich als die höchste Leistung in dieser Schreibart betrachtet wird, ist trotz ihres künstlichen Baues eine der wirkungsreichsten originellsten Schöpfungen; denn die größte Kunst ist hier blos die freundlichste Dienerin zur Erreichung eines höhern Zweckes durch rein musikalische Mittel.

Zwei Miserere, das eine siebenstimmig in Es-Dur von 1823, das andere vier-, manchmal auch sechsstimmig von 1827, hörten wir in der verflossenen Charwoche, und zwar in einer seltenen Vollendung. Jedes strebt nach demselben erhabenen Zwecke, aber Jedes durch andere und zwar höchst mannigfaltige Mittel. An diese schließen sich zwei achtstimmige Stabat Mater, das ausgezeichnetste in Es-Dur von 1823 an.

Vielleicht als Krone aller dieser Vocalcompositionen, und als Beweis, was die höchste Technik musikalischer Composition in den Händen einer genialen Kraft vermag, möchte seine großartige neunstimmige Composition, die sogenannten neun Chöre der Engel bilden. Er mußte diese Composition für seinen Freund, den berühmten Professor der Bildhauerkunst Anton Eberhard zu einem von diesem angegebenen Text verfertigen, und da er nie daran dachte, daß das Ganze

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zur Aufführung kommen würde, ließ er spielend seinen ganzen Genius walten, ohne sich durch Rücksichten auf leichte Ausführung beschränken zu lassen, die ihn bei der Schöpfung jeder Composition leitete, welche er für die Kirche schrieb.

Unter seinen zwei Litaneien wollen wir vorzüglich auf eine in B-Dur von 1826 aufmerksam machen, in welcher er auf höchst einfache originelle, durch Chor und Gegenchor — die antiphonische — Weise, diese Gebetsform zu repräsentiren suchte. In seinen Instrumentalcompositionen ist der Chor der Singstimmen stets der Centralpunkt, um welchen sich das ganze musikalische Instrumentalgebäude dreht. Er gebraucht die Instrumente nicht sowohl, um höchst mögliche Vollstimmigkeit zu erzielen, sondern, wie Joseph Haydn und die alten französischen Tondichter, mit großer Weisheit zur Färbung und Tongebung. In diesem Geiste setzte er z. B. auf Lachners Veranlassung ein Chor von Blasinstrumenten zu Händels-Dettinger Te Deum. Er schrieb vier instrumentirte Messen; die erste von 1815 mit zu Grunde gelegten Choralmelodieen aus dem römischen Graduale, Missa ferialis genannt; eine in D-Dur; eine andere in C-Dur; und endlich die letzte, wohl die herrlichste von allen, in B-Dur, in den Singchören sechsstimmig aus dem Jahre 1846.

An diese reihen sich seine drei Todtenmessen. Die erste in C-Moll 1825; die zweite in D-Dur 1835; und die dritte in Es-Dur von 1842. Die großartigste aller seiner Compositionen im Kirchenstyle bildet wohl obiges Requiem in D-Dur von 1835/36, das er für die jährliche Todesfeier des Herzogs von Leuchtenberg schrieb. Es weht ein Geist erhabener Größe durch die ganze Composition, und das tief erschütternde Offertorium mit dem seltenen Texte: in ictu oculi clauduntur omnia, gehört zu dem Schönsten, was in dieser Weise geschrieben worden ist.

Man wird die Messe seiner ohne Ausnahme gediegenen Compositionen noch mehr bewundern, wenn man bedenkt, daß er während seines ganzen langen Wirkens jede Stunde des Tages mit Ertheilung von Unterricht zubrachte. Begreiflich wird jedoch diese Fruchtbarkeit seines Compositionstalentes durch die Leichtigkeit, mit welcher er componirte. So schrieb er sein schönes großartiges Miserere in As-Dur, während ihn Zahnschmerzen plagten, an demselben Tische, an welchem der Schreiber dieses saß und mit mehreren noch Gegenwärtigen sich in lebhafter Unterredung befand, an welcher Ett, stets componirend, dennoch den wärmsten Antheil nahm.

Obwohl dem geistreichen Manne seine classische Welt auch im Felde der Poesie die liebste Erholung gewährte, so schritt er dennoch mit der Zeit und ihrem poetischen Wirken gleichmäßig fort, ja er trug für eine gewisse Schule sogar eine wahre Begeisterung im Herzen. Ich meine hiemit jene romantische Schule, als deren Haupt ihm Calderon und Lope de Vega und unser Ludwig Tiek unter den Deutschen über alles werth waren. Es ergaben sich zwischen dem Schreiber dieses und dem Entschlafenen, welchem diese Zeilen gewidmet sind, in Bezug auf diese Ansichten oft ziemlich ergötzliche Scenen, und noch wenige Wochen vor seinem Tode konnte ich den Mann nicht eher beruhigen, als bis ich ihm versprach, Tiecks Kaiser Octavianus wieder zu lesen, obwohl ich hoch und theuer versicherte: ich hätte den Kaiser Octavianus schon beinahe ein halb Dutzendmal gelesen, und wüßte ihn daher nahezu auswendig. Es ist merkwürdig, daß diesem scharfen, feinfühlenden, classischgebildeten Geiste Goethe weniger zusagte. Er hielt ihn für das erste epische Talent der Deutschen, und bedauerte nur, daß er kein größeres Epos geschrieben. Mit den dramatischen Arbeiten Goethe's, die Iphigenia in Tauris und etwa den Götz von Berlichingen ausgenommen, konnte er sich nie recht befreunden. Der Grund davon indeß ist wohl leicht in der innersten psychischen Organisation des Mannes zu suchen. Ett, welchen in den poetischen und plastischen Darstellungen seiner alten Welt nicht leicht etwas irre machte, weil er diese Darstellungen aus dem innersten Wesen des Alterthums hervorgegangen glaubte — verzieh in den Kunstschöpfungen der modernen Welt nie auch den kleinsten Verstoß gegen das Sittlichkeitsgefühl; denn er hielt solche Verstöße mit dem Geiste unserer christlichen Zeit ganz unvereinbar.

Der Verstorbene war natürlich Katholik, und seiner Kirche, wie Allem, was er liebte, unerschütterlich und von ganzem Herzen ergeben. Eine sittlich reine, strenge Natur, blickte jeder mit inniger Verehrung zu ihm

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

empor, der ihn einmal kennen gelernt hatte; daher die warme Verehrung aller seiner Schüler für ihren Lehrer, die keine Zeit vernichten konnte, vom Kronprinz Baierns an, den er im Clavierspiel und Generalbaß unterrichtete, bis hin zum letzten seiner Schüler, der an seinem Grabe weinte.

Sein ganzes inneres Wesen sträubte sich gegen jeden Schein von Ostentation, gegen alles Sichzurschaustellen, und wo es galt, sich hervorzudrängen oder zurückgedrängt zu werden, wählte er unbedingt das Letztere. So sehr er die klösterliche Einsamkeit, in welcher er stets so glücklich war, liebte, so kannte er dennoch keine Menschenfurcht, und stand auf seinem Posten ritterlich wenn es galt. Als ihn Stöpel, welcher eine Musikschule nach Logiers System in München errichten wollte, muthwillig auf den Kampfplatz lockte, focht er mit seinem kräftigen Geiste (in der Eos) bis auf den letzten Mann einen Kampf, der mit Stöpels und seines Systems logischer und musikalischer Vernichtung endete. Ett hatte, einige Nebenausflüge abgerechnet, München nie eigentlich wieder verlassen, seit er es als Knabe betreten. Durch volle vierunddreißig Jahre wohnte er mit der Familie Huber, die ihn als Knaben aufgenommen, und die für ihn, da er unverheiratet war, auch im Alter sorgte wie für ein Glied ihres Kreises. Erst als seine Pflegemutter starb, bezog er eine andere einsame Wohnung.

Er war eine kindlich offene, gerade, rein deutsche Natur, ferne von aller Verstellung; und darum sprach er seine Meinung und sein Urtheil stets geradezu aus, und stets seinem Gegner in's Angesicht, oft sehr sarkastisch, wenn ihm der Stoff dazu gerade Veranlassung gab. Deßwegen haßte er auch jede Intrigue, welche gewöhnlich den Dreh- und Mittelpunkt des beweglichen Künstlerlebens bildet, und wer ihm nicht offen in's Auge sehen konnte, mit dem kann er ohne äußeren Anstoß nicht leicht wieder in Berührung. Offen und mittheilend ohne alle Zurückhaltung gegen Jeden, der ihm freundlich und zutrauend nahte, verwandelte sich die freundliche Gestalt plötzlich in einen Mann von Stein, sobald er sich von seinem Gegner nichts Gutes versah. Auf seinen Lippen, schien es, habe nie ein Lächeln geschwebt, aus diesen Augen nie ein lebenswarmer Blick geleuchtet; diese kargen Worte schienen von einem Rechtsanwalte zugemessen. Aus diesem seinem Benehmen gegen Andere konnte man deßhalb schon in den ersten Minuten erkennen, was er von der Individualität dessen hielt, mit dem er eben in Berührung kam. Aus eben diesem Grunde war sein Vertrauen eben so leicht als schwer oder gar nie zu gewinnen. Wen er aber einmal liebte oder wem er einmal vertraute, den liebte und vertraute er auch durch alle Zeiten; keine noch so bittere Erfahrung konnte da seinen Glauben an Liebe und Treue erschüttern. Darum ist er aber auch ein Opfer seines Glaubens in doppelter Beziehung geworden. Was sich der einfache genügsame Mann durch ein langes Leben voll Mühe und Arbeit errungen hatte, verlor er wieder kurz vor seinem Tode in Folge seines durch Nichts zu erschütternden Glaubens an Menschentreue, und er beschloß, beinahe im buchstäblichen Sinne des Wortes, so arm seine Laufbahn, als er sie begonnen hatte.

Vor zwei Jahren hatte man bereits einen seiner wärmsten Freunde und vieljährigen Mitarbeiter, den in diesen Zeilen schon öfter berührten Hofkaplan und Chordirektor Schmid begraben. Noch war die Wunde über diesen Verlust nicht vernarbt; da starb auch der Chordirektor der Metropolitankirche zu Unserer Lieben Frau, und die erledigte Stelle ward durch den Erzbischof sogleich unserm Ett angetragen. Ett hatte schon mehrere Anerbieten ähnlicher Art ausgeschlagen, und er schlug auch dieses aus, obwohl er durch Annahme desselben seine Stellung bedeutend verbessert haben würde; denn er sah, daß es ihm die Umstände nicht erlauben würden, an dem Platze, auf welchen er gestellt werden sollte, für seine heilige Kunst in der Weise zu wirken, die er sich zur letzten und höchsten Aufgabe seines Lebens gemacht. Trotz diesem wurden die Umstände bei Besetzung dieses Postens die Quelle unsäglichen Verdrußes für den geraden biedern Mann, und auch die nächste Veranlassung zu seinem frühen Tode.

Intriguen der gemeinsten Art auf einer Seite, und kaum glaubliche Schwäche und Unentschlossenheit auf der andern Seite, reichten einander brüderlich die Hände, um den Charakter eines Mannes anzutasten, dem Recht und Wahrheit der Leitstern durch sein langes fleckenloses Leben gewesen.

Von der Gelbsucht ergriffen, schleppte er sich noch mühsam fort, um während der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sehr verwickelten Funktionen in der Charwoche auf seinem geliebten Chore zu assistiren. Am Charsamstage nahm er Abschied von demselben, um ihn nie wieder zu betreten. Nach sechs Wochen ging die Gelbsucht in Melaina über, und nach drei Tagen (es war den 16. Mai 1847 Abends 4 Uhr) schlug sein Herz nicht mehr. Die allgemeine Trauer in München um den unersetzlichen Mann bewies, daß man zu fühlen anfing, welchen Verlust die heilige Kunst erlitten.

Seine Schüler mit weißen Schärpen und Fackeln geleiteten seinen Sarg zum Grabe. In der Metropolitankirche ertönte sein eigenes Requiem in C-moll, und an dem Schauplatze seines herrlichen Wirkens, in der Skt. Michaels-Hofkirche, ward sein erhabenstes Werk, die Seelenmesse in D-Dur, mit dem nun doppelt bedeutungsvollen Offertorium: in ictu oculi claudantur omnia von den ausgezeichnetsten Musikern Münchens ausgeführt.

Mit Ett ist das ernste tiefe Studium der musikalischen Composition in München zu Grabe getragen worden. Man ist auch unter den hiesigen Musikern allmählig zu der Ueberzeugung gekommen, daß ernstes tiefes Studium selbst zu ästhetischen Schöpfungen der höchsten Art nicht vonnöthen sei; das lähme blos die Schwingen der geistigen Kraft. Wo Geist und Genius sei, wirke er ungerufen und ungepflegt seine Wunder.

Die Leitung des nun ganz verwaisten Chores der Skt. Michaels-Hofkirche wurde seit zwei Jahren einem Schüler Ett's, Herrn Wasserburger, übertragen. Dieser hat sich der bisher üblichen Vocalcompositionen mit jugendlicher Kraft angenommen, und auch in der vergangenen Charwoche Orlando Lasso's Miserere in As-Dur und Ett's aus F-Dur mit kaum zu übertreffender Vollkommenheit ausgeführt. Möge der Geist seiner Vorgänger ihn auch bei seinen Instrumentalproductionen leiten, damit nicht der Geist des Ernsten und Heiligen zuletzt ganz von dem sogenannten Brillanten, Lärmenden, Süßlichen, Tändelnden verdrängt werde, das uns ohnedieß von Concert und Oper oft bis zum Ueberdruße geboten wird. Wer den Sinnen schmeichelt, erringt sich freilich leicht den Beifall des Haufens; allein zu allen Zeiten ist das Hosiana des Haufens zum Grabgeläute alles Schönen und Großen geworden. (Sch.)

(München, 1847.)

Nachschrift der Red. des K. M. Jahrb.

Als ergänzende biographische Daten über Casp. Ett müssen die Nachrichten und Artikel über seine musikalische Thätigkeit in mehreren Jahrgängen der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung erwähnt werden, besonders im **24.** B. S. 375, **26.** B. 470, **29.** B. 653, **30.** B. 92, **32.** B. 342 und 582, **34.** B. 339, 468, **36.** B. 76, 79, 544, 697, 724 und II. Musikbeilage, **49.** B. 567 und 485. Das Hauptverdienst für die Werthschätzung, welche dem Namen Ett und seinen Kirchencompositionen — letzteren mit Auswahl und unter gewissen Voraussetzungen — gebührt, hat sich der † Generalpräses Dr. Fr. Witt erworben, welcher bei Gelegenheit des 100. Geburtsjahres (1888) des bescheidenen Meisters im 20. und 21. Jahrgg. der Musica sacra auf neuedirte Werke Ett's hinwies und S. 13 Jahrgg. 1888 authentische Notizen des Hochw. Pfarramtes Eresing bei Landsberg in Oberbayern beibrachte. Witt ergänzte und bearbeitete auch drei achtstimmige Messen Ett's, gab die 4stimm. Messe VI. Toni, das bekannte 4stimm. Requiem (auch im Arrangement für Männerstimmen), die einfachen Vesperhymnen und die Cantica Sacra neu heraus, und lobte, was zu loben ist. Daß Niemand in den Panegyrikus einstimmen kann, den Dr. Schafhäutl über die Kompositionsweise Ett's angestimmt hat, bedarf sicher keines langen Beweises. Vom Geiste Palestrina's war Ett nicht durchdrungen, kaum angehaucht! Es soll ihm kein Vorwurf sein, muß aber gegenüber den Behauptungen von Dr. Sch. immer betont werden; Witt hat in den Tonbildern (Mus. s. 1888) aus Ett'schen Messen unwiderlegliche Beispiele zusammengestellt. Beinahe keine der Ett'schen Kompositionen ist endlich tadellos in Bezug auf die Vollständigkeit oder Behandlung des liturgischen Textes.

Ein großer Theil des Ett'schen musikalischen Nachlasses befindet sich gegenwärtig an der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Der jetzige Custos der musikal. Abtheilung, H. Dr. Sandberger, hatte die Güte auf Veranlassung des Schreibers dieser Zeilen ein schematisches Verzeichniß derjenigen Werke herstellen zu lassen, welche nun zum Bestand der reichen Bibliothek gehören. Ich gebe dieselben in nachfolgender Ordnung:

I. Kompositionen mit Angabe des Jahres, in dem sie entstanden sind.

1820: Chi può mirarvi, 3stimmig für 2 Ten. und Baß in A-dur und Commovisti Domine, 5stimm. in G-dur.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1821: Offert. „Perfice gressus meos", 5stimm. in F-dur.

1822: Hochzeitsgesang (deutsch) für 4 gem. St., Fl., Ob., 2 Clar., 2 Hörner, 2 Fag. in B-dur.

1823: Grablied (deutsch) für 4 gem. St. und 4 Pos. in Es-dur. (Gesungen bei Ett's Beerdigung, 19. Mai, 1847.)

1824: Lit. de Ss. nomine Jesu für Ten. und Baß und 5stimm. Chor in G-dur.

1825: Lit. de Ss. nomine Jesu 6 voc. für Sopr. und Alt mit 4st. Chor in Es-dur. (Beide Litaneien sind in Abschriften ziemlich verbreitet.)

1827: Grad. Rom. d. h. Fortsetzung und Ergänzung der Ett'schen „Cantica sacra" auf 61 Seiten.

1828: Ehret die Frauen, Lied für Alt mit Klavierbegleitung in A-dur.

1829: 8stimmige Messe in A-dur.

1835: Requiem in D-dur für 4 gem. Stimmen und Orchester.

1836: Oelbergsandacht (deutsch) für Baß-Solo, gem. Chor. und Orgel in C-moll.

1837: Toni Psalmorum nebst kurzer Anleitung über die Choral- oder Kirchentonarten. Dictat. (Die „Anleitung" fehlt jedoch.)

1840: Quid retribuam, 8st. in F-dur.

1842: Regina coeli, 4st. in F-dur.

1846: 8st. Messe in F-dur. (Sanctus und Agnus aus dem Jahre 1816). Credo fehlt. Inschrift: „Zusammengestellte Messe von Ett".

1846: 6st. Messe in B-dur (S., 2 A., 2 T. und B.) mit Orchester.

II. Kompositionen ohne Zeitbestimmung in alphabetischer Folge:

1. Adoro te für 4 gem. St. in A-dur. 2. Agimus tibi gratias 4 voc. in Es-dur. 3. Allvater (Chor der Druiden für 4 Männerst.) in G-dur. 4. Alma Redemptoris mater für 4 gem. St. mit Orgel, F-dur. 5. Idem, Ett'scher Choral, 4stimm. 6 Attollite portas und Christus ist erstanden zur Auferstehung, D-dur, 4 gem. St., Streichquartett, 2 Ob., 2 Hörner, 3 Pos., Pauken, Orgel und Violon. 7. Attollite (gl. Mel.), 8st. Chor. 8. Ave Maria, 4st., F-dur. 9. Ave vivens hostia, 4st., E-moll. 10. Benedic, Domine, 4st., Es-dur. 11. Christus factus est, Es-dur, 4st. 12. Confitemini Domino, G-dur, 4—7st. (für die Bittwoche); der nämliche Text in F-dur für 3 Solo- und 4 Tutti-Stimmen. 13. Constitues eos, Ett'scher Choral, 4stimm. 14. De profundis, Ett'scher Choral, 4stimm. 15. Deus tu convertens, Ett'scher Choral. 16 Einstimmiges Gloria mit beziff. Orgel. D-dur. 17. Gethsemane zu deinen Höhen (vor der Predigt vom versammelten Volke zu singen); Melodie (Es-dur) mit beziff. Baß. 18. Haec dies, 4—6st., G-dur. 19. Deutsche Messe: „Hier liegt vor deiner Majestät", 4 Männerst., F-dur. 20. Drei Vesperhymnen, 4stimm. (von Witt in op. V, cantus sacri für Männerst. übertragen). 21. Justorum animae, Ett'scher Choral, 4st. 22. Messe für Adv. und Fasten, 4st. (s. Witt, Fl. Bl. 10. Jahrg.) 23. Libera me, Domine, 4stimm., B-dur. 24. Idem, C-moll, 4st. mit Violoncell, Baß, Orgel und Posaunen. 25. Miserere mei Deus, 4—8st., As-dur. 26. Idem, 4st., F-dur. 27. Idem, 7st., B-dur (S., 2 A., 2 T., 2 B.) 28. Omni die, 4st., F-dur. 29. Pange lingua (das bekannte aus Cant. sacra, aber für 2 S. und 2 A. in C-dur). 30. Zwei Pange lingua für 2 S. u. Alt, Es-dur. 31. Prope est, F-dur, 4st. 32. Protector noster, 4st., B-dur. 33. Requiem in C-moll für 4 gem. St., 2 Viol., Viola, 2 Ob., 2 Clar., 3 Pos., Pauken, Baß und Orgel. 34. Requiem in Es-dur, 4 gem. St. mit Violoncello, Baß und Orgel (s. die 4st. Part. in Witt's Flieg. Bl., 6. Jahrg.) 35. Salve Regina, 4st., D-dur. 36. Lied zur Preisvertheilung: „Singt, Brüder" für 2 S., 2 A. mit 3 Trompeten, 3 Hörnern, 1 Pos. und Pauken, C-dur. 37. Vier Tantum ergo C-, G-, B- u. D-dur. 38. Timete Dominum. 39. Veni creator. 40. Veni sancte Spiritus — 3 Nummern Ett'sche Choräle, 4st. 41. Die 9 Responsorien der drei letzten Charwochentage (nur die erste Nocturn jeden Tages), 4st. 42. Stabat mater dolorosa, zweichörig, Es-dur.

Eine noch größere Zahl Ett'scher Kirchenkompositionen sollen Eigenthum des Chores der St. Michaels-Hofkirche zu München sein. Vielleicht geben diese Zeilen Veranlassung, daß ein Verzeichniß derselben der Oeffentlichkeit übergeben wird.*)

Für seine Zeit war Casp. Ett eine hochbedeutende Persönlichkeit und muß unter die bahnbrechenden Geister gezählt werden; der große Reformator der Musica divina, Kanonikus

*) „Pellisov" sagt wenigstens in „Allg. mus. Zeitung" 1834, 36. Bd., S. 726: „Ett's Kompositionen für die St. Michaels-Hofkirche, die er durch Umstände veranlaßt, schrieb, sind in den Archiven des kgl. bayer. Obersthofmeisterstabes verzeichnet und liegen nach diesem Register zur Einsicht eines Jeden auf dem Chore der St. Michaelshofkirche bereit".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dr. Karl Proske stand mit ihm in innigem, geistigem Verkehr.

Ob Dr. Schafhäutl prophetisch gestimmt war, als er den Satz niederschrieb: „Mit Ett ist das ernste, tiefe Studium der musikalischen Komposition zu Grabe getragen worden u. s. w. (s. oben S. 67) muß den gegenwärtigen Chorleitern der bayerischen Residenzstadt zur Beurtheilung anheimgestellt werden. Wir ferner Stehende wissen wenigstens sicher, daß der sel. Domkapellmeister Carl Greith tiefer als Ett in den Geist der kirchlichen Tonkunst eingedrungen ist, und daß die Kirchenkompositionen des kgl. bayer. Hofkapellmeisters Joseph Rheinberger, besonders seine orchestralen Werke, ähnliche Schöpfungen Ett's an musikalisch-technischem Werthe weit überragen.

F. X. H.

Archivalische Excerpte über die herzogl. bayer. Hofkapelle.

Aus dem Nachlasse des † kgl. Custos Jul. Jos. Maier, zusammengestellt von der Redaction d. K. M. J.

I. Zu den Biographien bayerischer Hof- u. Vicekapellmeister d. 17. u. 18. Jahrh.

1. Giov. Batt. Crivelli.

Angestellt durch Decret v. 24. Juli 1629 mit 600 Reichsthaler = 900 fl. Besoldung vom 3t. Mai an. Die mit demselben aus Italien gekommenen Sänger erhielten durch dasselbe Decret:

Der Bassist monatl. 20 Reichsthlr.

Der Tenorist und Discantist ebenso, daneben jährl. 100 fl. für Kleidung und sollten „am Hofe abgespeist werden". — Auch sollten ihnen ihre Reisekosten mit 111 fl. 39 kr. ersetzt werden.

Der Churfürst hatte in demselben Decret dem Crivelli eine $19^3/_4$ Kronen schwere goldene Kette und einen mit Engelsköpfen und Zierrath gefaßten „Gnadenpfennig" verehrt.

Am 11. Sept. 1631 erhielt Crivelli statt des Tisches bei Hofe für sich, seinen Vetter Octavio Crivelli (Discantist) und 1 Diener — jährlich 500 fl.

Am 16. März 1634 ersuchte der Sekretär „Ghebart" den Crivelli so lange die schlechten Zeiten währen, sich mit einer Besoldung v. 1000 fl. zu begnügen. Crivelli antwortet in einem Briefe v. 22. März: er habe dem Churf. den Eid ihm zu dienen abgelegt u. werde das so sehr halten, daß er sogar erbötig sei unentgeldlich zu dienen.

Beilage zum Bericht der Hofkammer v. 28. Juli 1695 (Akt. G. A. Bernabei)

„J. B. Crivelli wurde 1630 als Truchseß mit 500 fl. u. Capelmstr. mit 900 fl. angeschafft."

2. Giov. Girolamo Maggi.

Das churf. Zahlamt wird mit Decret v. 16. Oct. 1638 angewiesen, dem welschen Altisten G. M. den Michaelisquartalssold (ohne Abzug der 50 Thlr. so er vor 1 Jahr vom Widman zu Venedig empfangen) auszuzahlen.

Decret v. 16. Novbr. 1639 befiehlt: daß die Zehn Thaler oder fünfzehn Gulden, welche der Churfürst dem Vater des M. in Italien monatlich bewilligt, von jetzt an, da sich M. mit seinem Vater „in ander weg verglichen", dem M. allhie dazugeben.

In Besoldungsanweisungen v. 1643.44 wird M. Vice-Capellmeister genannt.

Año 1643. erhielt er zu einer Badekur 75 fl.

Mit Decret v. 20. Juni 1646 wird der Wittwe des Vicecapellmeisters Hieron. M. für 1 Jahr ein Gnadengehalt und mit Decret v. 3. Aug. 1647 derselben „Anna Maggin" zu ihrer Abfertigung und „haimbraiß in Lotring" 200 fl. bewilligt.

In dem Zahlungsanweisungsdecret v. 16. Decbr. 1643 wird er

Gion Gerolamo Magi

genannt.

Product 1 im Akt „G. A. Bernabei" Beilage 1.

Joh. Hieronymus Magi ist Año 1636 für ein Hofmusikus angeschafft worden mit der Tafel und jährl. Sold —— 540 fl. Volgends statt der Tafel jährl. 288 fl. Año 1639 erhielt er auch die 10 Reichsthaler seines Vaters, hatte also jährl. = 1008 fl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3. Giov. Giacomo Porro.

Nach einem Schreiben des Porro (an d. Churf.) wurde er vom „Pñe di Zollern" benachrichtigt, daß er zum churf. Kapellmeister ernannt sei und zwar wie es scheint in Wien, wo er erst 4 Tage nach des Churf. Abreise ankam, somit nicht mit dem Hofstaat fortkommen konnte, weshalb ihm mit Decret v. 6. Sept. 1635 80 fl. für Reiseunkosten bewilligt wurden.

Mit churf. Decret v. 11. Sept. 1635 wurden dem Porro bewilligt: 1000 fl. Sold und der tägl. Trunk Wein aus dem Hofkeller. Sein Sold soll beginnen v. 15. Aug.

Mit churf. Decret v. 16. Juli 1636 werden dem Porro wegen der Unkosten so er in Herausbringung etlicher Musikanten aus Italia bezahlt und ausgelegt 451 fl. bewilligt und unterm 9. Aug. 1636 die 121 fl. 30 kr., welche er wegen Abrechnung bei dieser italien Reise hatte herauszahlen sollen, geschenkt.

Auf ein Bittgesuch des Porro (um Unterstützung für seine Mutter, welche in Lugano oder Luganischen war) werden ihm unterm 2. Sept. 1638 200 fl. geschenkt

Unterm 19. Jan. 1639 werden ihm v. 1t. Jan. an 100 fl. Zulage gegeben. Im Jahr 1638 trat der Copist der Gesänge ab und es werden vom 1. Sept. 1638 an dem Porro (für den vom ihm angenommenen Schreibjungen) jährlich 24 fl. bewilligt mit Decret v. 15. April 1639

Unterm 27. Jan. 1642 erhielt er ein Gnadengelt v. 150 fl.

Bittgesuch des Porro an die Churfürstin: Seine Tochter Francesca diene ihr jetzt 8 Jahr, sein Sohn Carlo diene dem Churf. als Soldat u. Offizier 8 Jahre, er habe seine Frau 15 Monate zur Ordnung ihrer Angelegenheiten (um die Francesca verheirathen zu können) nach Italien geschickt: er bittet die Franc. zu entlassen ꝛc. u. um Unterstützung. Welche er mit Decret v. 28. Aug. 1646 mit 600 fl. erhält.

Unterm 2. Dcbr. 1652 erhielt er von der Churfürstin 500 fl. Gnadengelt

Unterm 19. Spt. 1653 erhielt er von der Churfürstin 150 fl. zu einer ital. Reise (in demselben Decretum („Electricis Viduae et Tutricis") wird ein Piersanti Gentili als Bassist mit monatlich Sold 45 fl. u. für den Tisch zu Hof 24 fl., jährl. 828 fl. v. 22. Mai 1652 angestellt.)

Die Churfürstin bewilligte ihm unterm 2. Dcbr. 1652 eine Zulage v. 76 fl.

Die Churfürstin bewilligte ihm unterm 27. Juni 1654 auch während seiner Abwesenheit („wo er nit bey der stöll gewest") seine ganze Einnahme und mit Decret v. 12. März 1655 Haber für 2 Pferde.

Porro bittet um einen Schreiber, welcher die vielen Compositionen, die er seit 21 Jahren gemacht und welche durch vielen Gebrauch allmählig zu Grunde gehen, copiren sollte, wodurch die Kapelle auf lange Zeit versorgt sein werde, zugleich bittet er wegen seiner beständigen Krankht um Unterstützung.

Er erhielt unterm 26. August 1656 200 fl. Gnadengeld.

Unterm 25. Oct. 1656 wird der Hofzahlmeister angewiesen, den Erben des Porro den rückständigen Sold nicht zu zahlen, bis diese die Begräbnißkosten an unserer lieben Frauen Stift entrichtet.

Mit Decret v. 16. Febr. 1657 wurde dem Sohne des † Porro weg. der langen Dienste seines Vaters 300 fl. aus Gnaden verwilligt.

In Product 1 des Akts „G. A. Bernabei" Beilage 1.

„Borro hat als Vicecapellm. gehabt 1000 fl.
als Capellmstr. 1423 fl.

4. Joh. Caspar Kerll.

Wurde mit Decret v. 12. März 1656 als Vice-Capellmeister angestellt und ihm monatl. (für Sold u. Tafel) 60 Reichsthaler (= 90 fl. per Jahr 1080) täglich 2 Maas Wein, ditto Bier, 2 Semmel u. 2 Leibl verwilligt vom 27. Febr. an.

Zum würkl. Capellmeister (nach Porro's †) ernannt 22. Sptbr. 1656 mit der Besoldung Porro's: Sold 1000 fl., für den tägl. Trunk 165½ fl. = 1165½ fl. Anfg. v. 20. Sptbr.

Unterm 18. Okt. 1656 auf 1180+243 = 1423 fl. erhöht.

Unterm 20. März 1657 als Gnadengeld geschenkt 300 fl.

Unterm 26. April 1659 wurden ihm 1500 fl. bewilligt, welche an seiner Besoldung (per Quartal à 100 fl.) abgezogen werden sollen.

Unterm 18. April 1661 werden ihm (auf 1 Schreiber) diese 1500 fl. geschenkt.

Es liegt eine Bittschrift Kerlls (ohne Datum u. darauf erfolgte Resolution) bei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den Akten, worin er den Churf. bittet, ihm gleich seinen Vorgängern („Dero würklichen Capellmeistern") den Rathstitel zu verleihen. In einem Decret v. 14. Sptbr. 1666 wird Kerll Rath-CapMstr. genannt. Unterm 20t. Mai 1671 werden ihm vom Churf. alle privilegia eines würklichen Raths bestätigt.

Mit Decret v. 10. März 1670 wurde dem „Rath-Hofcapelmaistern, auch lieben und gethreuen Joh. Casp. Kerl das glate Futter auf 2 Pferd gleich wie es sein Vorfahren gehabt" verwilligt.

Unterm 16. April 1668 wurde dem Kerl in Ansehung seiner fleissigen und mühsam geleisteten Dienste die besondere Gnade gethan, daß ihm beim Lehenhof von den künftig allda eingehenden Gefällen ein Brief (= eine Schuldurkunde) von 6000 fl. erkauft u. eingehändigt, doch daß er selben zu Lehen empfangen thue.

(Unterm 1. Apr. 1669 werden ihm jährlich 60 fl. verwilligt (welche dem Benedetto Guisani abzuschreiben sind) damit er seine musikal. Compositiones in Guisanis Abwesenheit könne abschreiben lassen.)

Mit Decret vom 12. März 1670 erhielt Kerl aus den Lehnsgefällen „noch absonderlich 400 fl., an welchen seine Zinsen (195 fl.) aus 6000 fl. abgerechnet werden sollen", doch wurde ihm dies nachgelassen unterm 10. Sptbr. 1670.

Auf „supplicien" „des churf. Hof- und CammerMusici Augustin Stephans" wurden an dem gewesten chrfl. Rath und Hofcpllstr. Caspern Kherl — beim churf. Hofzahlamt verfallenen Zinsungen am 6. Sptbr. 1674 150 fl. mit Arrest belegt. Auf Anzeige des Stephan beim churf. Hofrath, daß er von Kherl Satisfaction bekommen, hob der Hofr. unterm 30. Deebr. 1678 den Arrest auf.

Auf eine undatirte ital. Bittschrift Kerls an den Churfürst. (durch die Ausstattung für Tochter u. „massime che scorrono hormai due Quartali che da Linz non ricevo cosa nessuna" sei er spolpato d'ogni sostanza) erhält er unterm 1. Juli 1684 auf ein Jahr (quartaliter) 300 fl.

5. Agostino Steffani.[1])

Auf Befehl des Churfürsten wurde am 26t. Juli 1668 verfügt, daß dem Chrfl. Kammerrath und Oberststallmeister Herrn Gottfrid Wilhelm Grafen von Rheinstain vnd Tätenbach, „wegen deß auf ein Jar bei ihme gehabten welschen Mussicanten Augustin Stephano 150 fl. „dargeben werden." [Stefani war also 1667 nach München gekommen.]*)

Jo Infrascritto hò bisogno
D'un vestito di panno d'Olanda; cioë
Calzoni Giuppone e giustacore, con calze
di setta, capello, e pendone.
D'un altro capello per portar ogni giorno
e un pendone . d'una spada; e un paro
di Calze di seta per portar ogni giorno.
Di due pezze di cordetta per tutto l'inverno.
Di 8 camicie di sopra e quattro di sotto.
Di 6 Celori, e 6 berettini di notte.
Agostino Steffani.

„Bei chrf. Hauscamerey vnnd Schneidereiverwaltung hat man Zu berichten ehe „dise sachen außgefolgt werden, was ein vnd „anderes kosten werde." 30. 8br 1670.

Auf die eingekommenen Specialrechnungen hin wurde folgender Bericht erstattet:

Specification
Waß der Hof- vnnd Cammer Musicus Augustin Stephani iehrlich costet.

Dem Herrn Cappellmaister wirdtet für cost vnnd lehrngelt iehrlich verraicht fl. 432.—
Teglich $1^1/_2$ Maß wein vnd Zwai prodt fl. 124.12
So hat die khlaidung, so in ao 1669 von der Schneidereyverwaltung abgeben wordten, Zu gelt getroffen fl. 308.—
Für daß leinwathgewandt von der Haußcammerey fl. 39.—
Summa für das 1669iste Jahr 903 fl. 12 kr.
Año 1670.
Die khlaidung auf. 2. mahl diß Jahr fl. 323.32
Darunder. 3 hint. 4. seidene paar stimpf
2. par gaißherene, 4. wöhrgeheng.
15. stuckh bender, so 55 fl. kostet.

[1]) Vergl. hiezu „Kirchenmusik. Jahrb." 1886, S. 83. D. R.

*) Die „aus dem Hamburgischen Journal 1764 pg. 79. seq. genommene" Biographie in Forkel's Almanach auf das Jahr 1784 pg. 170 ff. ist mit unbedeutenden Wortänderungen schon 1763 in „der Zufriedene". (Wochenschrift) Nürnberg 1763. (3t. Stück resp.) pg. 34 ff. bis 43. abgedruckt. Die beiden „Abdrucke" unterscheiden sich nur durch einzelne, den Inhalt nicht berührende Wortänderungen. Doch giebt die Redaction des Zufriedenen eine kurze Einleitung über das Erwünscht- und Nothwendigsein von Künstlerbiographien worin sie von Steffani sagt — „der ... ein Vorgänger des berühmten Hendels war."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

An leingewandt diß Jahr fl. 73.—
Dem Schuester firs halb Jahr fl. 22.30
wirdt das negs nit weniger sein,
treffe also diß Jahr die khlaidung
in allm. 441 fl.

Kombt also ohne die von Jr. Churfstl. Drl. absonderliche angeschaffte gnadengelter vngefehrlich diß Jahr auf: fl. 997.

Decret v. 15. Jan. 1671.

„Demnach Jrer churfürstl. Dhl. in Bayern „Vnsern Gdisten Churfürstl. vnnd Herren „vnderthenigist hinderbracht worden, waß„massen yber dero Hof- vnnd Cammer„Musicus Augustin Stephani, ausser Cost„vnnd Lehrgelt, nur an klaidungen vnnd „leinwadtgewandt Jehrlich ein grosser Vn„kosten ergehen thue, Vnnd dieselbe daher „Gdist resoluirt, ihme Stephani hinfüran „darfür Jehrlich dreyhundert gulden, da„rumben ihme die notturfft an klaidung „Vnnd beingewandt selbsten Zuverschaffen, „Verraichen Zelassen 2c."

so würde der Hofcammer u. dem Hofzahlmeister befohlen, Diese Summe quartaliter u. v. 1. Oct. 1670 an an Steffani zu bezahlen.

Decret vom 1. Oct. 1671.

„Decretum Sremi. Dnj Ducis Electoris etc.

„Demnach die Chrfl. Dhrl. in Bayrn 2c. „vnser gdister Herr entschlossen, wegen dero „Hof- vnd CamerMusici Augustin Steffani, „welcher sich biß dato bei dero Rhat vnd „HofCapellmaister Johann Caspar Kerl „in der Cost: vnd erlehrnung des Orgel„schlagens befunden, dißfahls eine änderung „vorzenemmen; als ist dero gdister beuelch „hiemit, das gedachtem Capellmaister hin„füran alles, was ihme für ermelten Stef„fani biß dato außgevolgt worden, mit „ausgang des iezt abgescheinten monats „7bris, aufgehebt vnd hingegen dero Ca„merdiener Augustin Sayler für ihne Stef„fani Quatemberlich Neunvndreissig gulden „Costgelt verraicht vnd darmit der anfang „von heintigem dato gemacht werde.

HofCamerdiener Sayler berichtet am 20. Jan. u. 7. Juli, daß Steffani Anfangs October 1672 „nacher Rom verraist, daselbs dero gdisten disposition vnd beuelch gemeß sich in seiner kunst mehrers Zu perfectioniern „es soll daher mit Sold (300 fl.) u. Costgld (156 fl.) Einhalt gethan werden.

Jre Churfl. Dlt. vnser genedigister Herr, haben Augustin Stefani, den Sie vor disem bei dem gewesten Capellmaister CasPar Kerl lehrnen, dermallen aber Zu mehrer seiner perfection Zu Rom vnderhalten lassen, Zu abgebung der in seiner aufgestandtenen Krankheit gemachten schulden, funfzig Cronnen extrahilff verwilliget: Waiß also die Churfrl. Hof-Cammer dieses gelt bei heutigem Freitags Ordinarj P. Wexl nacher Rom ybermachen Zelassen"
Sigl. Schleisheimb den 15. 7bris
Año 1673

Folgt ein 8°Blättchen, darauf:
„Den 7 July 1674 ist ieziger Herr „CaPellmaister neben dem Augustin „Steffaui allhie Zu Münch ankhommen.

Altezza Serenma Elle

„La necessità, che non hà legge mi „sforza à far ciò, che per altro non „douerei: Vengo dunque à suplicar hu„miltte l'A. V. S. E. già, che per sua „mera bontà è disposta all' accresci„mento della mia prouisione à voler gra„tiarmi di quella dagl' otto del *mese di* „Luglio trascorso giorno nel quale io „uenni à Monaco la seconda et Vltima „uolta. S'assicuri V. A. S. E. che io nõ „chieggio questa gratia per me stante „che dovendo uenir i miei parenti già „da chiamati per eternar la mia servitù „(quando sia da V. A. S. E. gradita) in „questa corte Elettoralle, mi conuiene „far molte spese. onde con poco inco„modo V. A. S. mi può far cõ questa „gratia una gran carità, protestando io „di voler far tutto il mio possibile per „rendermene non indegno coll'impiegar „tutto il mio poco affaticato talento in „farmi conoscere

Di V. A. S. E.
Humilmo Deuotmo Obligatmo
et Obedmo Seruie
Agostino Steffani.

Mit Decret v. 1. März 1675
wurde ihm jehrlicher Soldt 600 fl.
für wein vnnd pier 170 fl.
770 fl.
und täglich Zwo Semel vnd ain paar leibl verwilligt und zwar vom 7t. Juli 1674 an.

Mit Decret v. 3. Nov. 1678 verwilligt der Churfürst dem Hof- und CamerOrga-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nisten A. St. auf dessen unterthäniges Anhalten und aus Gnaden „Zu gewisem ende" 400 fl.

Mit Decret v. 3. Nov. 1680 schenkte der Churfürst „dem Ersamben Priester, „dero Hof- und Camermusico vnd Orga„nisten auch lieben getreuen, Augustin Stef„fani auß gewisen Ursachen vnd gnaden „1200 fl." —

Decretum

„Demnach die Churfl. Drlt. in Bayrn ꝛc. „vnser gdister Herr ꝛc. dem Ersamben Prie„ster dero HofOrganisten Augustin Stef„fani die gnad gethon, vnd ihne Zu dero „CamerMusic Directoren gdist declariert, „auch verwilliget, daß er hinfüran dero „ViceCapellmaister Josephen Antoni Bar„nabej sowol in der Besoldung, als in „anderwege gleich gehalten, iedoch aber daß „disem der Vorgang ferners verbleiben solle; „Alß beuelchen Sye dero HofCamerPräsi„denten ꝛc. hiemit gdist, die verfiegung Zu„thun, daß ihme Steffani fürdershin für „alles vnd alles, iehrlich 1080 fl., gleich „wie es ermelter ViceCapelmaister dermah„len genieſſen, Zu Quartalen eingetheilt „verraicht, vnd damit der anfang von ein„gang diß Jahrs gemacht werde.

15. Jan. 1681.

Mit Decret v. 16. Aug. 1681 resoluirt sich der Churfürst „dem Ersamben „Priester, dero CamerMusicDirectori, Au„gustino Steffani, Zu gewisem Ende, 1000 fl. „Zuverraichen"

„Jo Infrascritto hò pagato per il vi„aggio del Sige. Francesco Caglarioli „fatto uenir da Roma à Monaco per „ordine del Sermo Elettore nostro Cle„mentissimo Padrone fiorini cento, e „dieci, quali suplico S. A. S. E. hauer „la bontà di farmi rimborsar dalla Ca„mera: dico —— fl. 100.

D. A. Steffani.

Mit Decret v. 14t. Novbr. 1681 werden dem St. die 100 fl. ersetzt „sonsten „aber dem Knaben die vorhin auf 1 Jahr „verwilligten 500 fl. (so mit dem Junio „diß Jahres ausgangen) noch auf ein an„deres Jahr id est bis den Juni 1682. „incl." verwilligt. [Unterz. Max Emanuel m. p.)

Decret v. 20. Juli 1683. Nachdeme mit approbation Ihrer Churfl. Dl. Vnsers gdisten Herrens deroselbe CamerMusicDirector Don Augustin Stephani „sein bisherig tägl. Bier u. Brod dem Hof u. CammerMusico Francesco Cagliaroli yberlassen, so befehle der Chrfst der Hofcammer hierinfahls das Weitere zu verordnen.

Mit Decret v. 13. Merz 1684 befiehlt der Churfürst „dero HofBuechThruckhern H. Johann Jackhlin Zu bedeitten, daß Er dem Churfl. CamerMusicDirectoren Herr Augustino Steffani Priestern, seine componierte Muteten truckhen solle."

Serma Altzza Elettte.

„Vedendo riuscir inutili tutti gl'in„finiti rimedij practicati da me lo spazio „d'otto mesi continui per ricuperar la „salute grauata da molte circostanze, e „spezialte da una molesta flussione, e „da un continuo giro di testa, risoluto „finalmente, quando V. A. E. me ne „conceda benigna licenza di provar anche „l'aria, e i medici d'Italia in qto tempo „che passando V. A. E. in campagna io „resto qui del tutto inutile all'Elettoral „seruizio.

„Oltre la grazia della licenza sono for„zato di supplicar V. A. E. per qualche „aiuto à far la spesa di qto uiaggio. e „di qta purga, essendo ben contento per „supplir à questa mia necessità ed esser „al possibile men tedioso a V. A. E. di „ricever questo ajuto per conto di quel „regalo, che V. A. E. s'è espressa per „sua mera generosità di volermi fare „per la musica che hò fatta alle ultime „due Opere.

„Potrò poi esser di ritorno quando „uengano quelle due cantatrici se V. A. „E. non mi comanda in contrario, e „prostrato con ogni maggior ossequio „m' inchino Di V. A. E.

Vmilmo Osseqmo Fedmo Scruitore
Agostino Steffani.

Mit Decret v. 27. Juni 1685 verehrte der Churf. Ersamben Priester dem lieben getreuen A. St. wegen seiner gemachten Zwayen Operen vnd. Zur beyhülfe seiner nach Italia Zu verrichtung einer Badtcur vorhabenden Raiß 750 fl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Decretum

„Demnach Ire Curfl. Drl. in Byrn „vnſer gdiſter Herr dero CamerMusicDi„rectorn Auguſtin Stephani auf ſein ge„horſambiſtes Anlangen die gdiſte conces„sion gethon, das er ſich widerumben ins „Welſchland vnd anderwertshin begeben „möge. Alß haben Sie ſich gdiſt resoluirt, „ihme in anſehung ſeiner ainvndZwainzig „Jährig gueten Dienerſchafft nit allain dz „auſſtendig vnd diſ lauffende Quartal alſo „gleich: ſondern hinnach auch vom July „an auf drei Jahr ſeinen habenden Sold, „dene er genüeſſen kan, wo er will, Zu „einem recompens vnwaigerſamb gdiſt außfolgen Zulaſſen. ꝛc.

14. May 1688.

Hierzu kam mit Decret v. 16. May 1688.

„Allweilen er aber weitter vnterthän„gist gebetten, die gdiſte anbefelhung Zu„thuen, das von ſothan gdiſt verwilligtem „3. JahrsSold ſeine hieſig habende Credi„tores dauon bezalt werden: vnd er vmb „ſo ſicher von hier abraiſen möge, deme „Sie gdiſt ſtatt gethon. Als befelh Sr. „Chrf. Dl. dro HofCamer ꝛc. hiemit gdiſt, „das er gedl. Schuldner, deren Zetln ad „specifica on berierter Stephani ſchon auf„antwortten wird, übernemmen, ſelbige be„zahlen vnd, was noch an dem 3iährigen „Sold yberbleiben wird, ihme Stephani „ybermachen ſolle ꝛc.

1685. f. 457.

Herrn Auguſtin Stephani, chrfl. CammerMusico zur Beihilf ſeiner vorhabenten Raiß in Italien 750 fl.

1688. fol. 427.

Vermög ordinanz iſt dem Camer Music Directori Herrn Auguſtin Stephani widerumb in Welſchlandt ſich zubegeben, die gdiſte erlaubnus erthailt: vnd zugleich Bewilliget worden, Ime Stephani in anſehung ſeiner 21.jährigen Dienerſchafft, die Beſoldung nit allein Biſ Zu endt deſ Juny alſo gleich: ſond auch hinnach von dem eingang des Monats Julj noch vf 3. Jahr lang als einen Recompens ausfolgen zlaſſen, worbei es aber nit verbliben, ſond. es hat beſagter Stephani inhalt eines andwertig an mich hoff-Zahlmaiſter aufgefertigten Decrets ſouil noch ausgewirkht, dß man Bei dem Hoffzahlambt ſeine gemachte ſchulden wie Er anzeigen, vnd specificirn werde, von dem bewilligten Recompens des 3.jahrigen ſoldts bezahlen vnd was daran noch ybrig verbleibt, Ime in Welſchlandt ybermachen ſolle, Weillen dann ſein Beſoldung des Jars 1080 fl. geweſen, vnd ſolche auf 3 Jahr 3240 fl. austragt, warum man 1959 fl. angewiſene ſchuldten anhin entrichtet vnd das Ybrige als 1281 fl. mitls eines wexlbriefs nacher Venedig ybermacht, wie die beiliegende Beſcheinung aufweiſet, So wirdt angeregte 3jährige Beſoldung, alſ ein bezalter Recompens, neben 142 fl. wexl vncoſten welche von den 1281 fl. auf weiters Mündliches anbefelchen, vnd erleitern, wie daſ ſich das Decret dahin verſtehe, crafft ſonderbaren ſchein abgeſtattet worden. pr: Auſgab gebracht, Zumahlen 1t. u. 2t. quartal hernach bei den Beſoldungen eingetragen iſt, ſo trifft Zuſammen fl. 3382.–

6. Ercole Bernabei.

Mit Schreiben v. 15. Juni 1674 (Im Concept bei den Akten) dankt der Churf. dem Cardinal Carlo Barberini: „Vedo con quanto affetto alla mia casa Elett. ella sia, concorsa nella licenza datasi al Bernabei già Mro. die Cappella di cotesta Sacrosanta Basilica di S. Pietro e con quanta benignità l'accompagna con sue raccomandazioni.“

Decretum Sermi Dni Ducis Electoris.

Ire Chrfl. Dhrl. in Bayrn u. Vnſer gnedigſter Herr haben Dero Churfürſtliche HoffCapelle mit einem newen Capell-Maiſter Hercule Bernabej Zuuerſuchen resoluirt, in der Hoffnung, daß gleichwie Sie wüſſen, daß derſelb eine Perſon von gueten qualitäten Vnd großer perfection iſt; Alſo auch werden Sie von ihme alle Vollkommne satisfaction empfangen - Vnd Zugleich den ſonderbaren ruehmb, ſo angeregte Churfürſtl. HoffCapelln von Vnfürdenklichen Jahren hergebracht, auch ſein, Bernabej, fürtreffliches talent, noch ferners beſtändig erhalten könden. Vnd weilen nun, Zu deſto beſſerer erraichung ſolchen Zwecks, nebenbei, auch ſonderbar diſes, daß dem Vorgeſeſetzten Oberhaubt von denen Undergebenen der gebürende respect gegeben- Vnd dardurch Zwiſchen Diſen vnd Jenen all guets vernemmen gepflogen werde, erfordert wird: Als beuelchen höchſt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ged. Sr. Churfrl. Dhrl. allen vnd ieden Dero gegenwertigen vnd konfftigen Hoff- vnd CamerMusicis, Instrumentisten, Vnd andern Zu der HoffMusic gehörigen Bedienten, niemand dauon aufgenommen, ob schon deren einer, oder mehr auch andere nebendienst haben, vnd verrichten, hiemit ernstlich vnd Zuuerläßig, Vnd wollen, daß von der stund an, als ermelter Barnabei denselben für einen CapellMaister vorgestellt wird, Sie ihme in allem deme, was sowol der Capell als der Cammer Music dienst iedesmals erfordern wird, ohne einzige widerröd, den gezümenden respect vnd gehorsamb erweisen, vnd keiner sich hierinfals auf einigerlei weis oder weg, bei vermeidung hochsterm. Sr. Chrfrl. schwerer vngnad, auflainen oder widersetzen solle. Versechen sich Ire Chrfrl. Dhrl. gegen ihnen sambt vnd sonders, vnd haben Zumalen auch Zu einem ieden in absonderheit das gnedigste Vertrawen, er werde ihme das ienige, mit schuldigstem gehorsamb vnd eyfer iederzeit Zuuolziehen angelegen sein lassen, wie er waist, das es Deroselben intention vnd Dienst erfordert. Verbleiben ihnen dabei sambt vnd sonders mit gnaden gewogen.

Sigl. Dachaw den 30. Junij Año 1674.
L. S. Carl Begnudelli B.

Dasselbe Decret auch in italien. Sprache (die Ueberschrift des deutschen Concepts lautet: „An die Cammer- vnd HofMusici teutscher Nation"). Im italien. Concept findet sich folgende Stelle:

„sieno tenuti . . di prestargli . . . ob-
„bedienza, senza che alcuno ardisca . . .
„contrariarlo . . ò di moteggiarlo, e
„molto meno di oltraggiarlo in, ò
„fuora di Cappella, ò Camera; ne
„in fatti, ne in parole; e ciò sotto
„pena inevitabile della disgratia
„di S. A. E.; siccurissimi i disob-
„bedienti di provarne senza re-
„missione, ò riguardo gli effeti."

Mit Decret Schleisheimb v. 25. Juli 1674 wurde verfügt, „Barnabei" solle erhalten:

1. Jährlichen Sold 1180 fl.
2. Anstatt des tägl. Weins 243 fl.
   1423 fl.
3. Täglich in natura, 2 Maß Pier, sambt 2 weissen und 2 schwarzen Prott
4. das gewöhnliche „glate „Hofffueter".

Damit solle „der anfang gemacht werden von der Zeit, als er Zu Rom sein daselbst gehabte condition resignirt (das ist der funfzehende April negsthin gewesen).

Unterm 20. Novbr. 1674 wurde ihm der Rathstitel dergestalten verliehen, „das „Er gleich wie sein Vorfahrer J. C. Kerl „auch allen andern privilegien wie ein „würklicher Rath, außer des gangs, Zu „genießen haben soll"

Wie dem ꝛc. Kerl „wegen der „Tafl- „gsänger" so er under der Zeit abschreiben „lassen als der Benedict Guisani (welcher „sonst dergleichen Arbeit Zuuerrichten u. „darum seinen absonderlichen Verdienst Zu „empfangen hat) nit allhier gewesen" jehrlich 60 fl. erhielt, so wurden auch dem B. mit Decret v. 27. Oct. 1677. Für dieses Jahr vollig u. volgents vom konfftigen neuen Jahr an, zu seiner Besoldung noch 60 fl. bewilligt.

7. Giuf. Ant. Bernabei.

Decret Schleisheimb 12. Juli 1677: dem zu einem Vicecapellmeister angenommenen B. werden 400 fl. RaisCosten u. vom Tage seiner ankonfft alhier, „ist der 24. Junius gewesen, als jährl. Sold 1080 fl. verwilligt.

Unterm 19. August 1681 werden dem ViceCapMstr. B. neben dem, was er an Wein u. prot vorhin hat, täglich 2 Maß pier u. 2 prot „allermassen es der Don Augustin Stephani genüesst" v. 1. diß an bewilligt.

Decret v. 9. Spt. 1681 sagt: das Decr. v. 9. Aug. sei erlassen worden, um den Vicecapellmstr. dem Augustin Stephani „durchgehend gleich Zuhalten". Nun habe sich aber bezeigt, daß Steph. auch 2 weisse prot habe, deshalb sollen solche v. 1. Aug. an auch dem ViceCapMstr. gegeben werden.

Bittschrift des VicCap. B. Er sei gezwungen nach Rom zu gehen 1) per accommodar, se potrà, le renunzie di due benefizij, che hà con qualche penzione. 2) weg. der interessi della sua casa, sein Bruder habe mehr als 6000 fl. verschwendet, che dovevano servir per suo patrimonio. 3) dieser Bruder sei durchgebrannt u. habe Alles theils verkauft theils (manche Scritture) in den Henden v. Freunden gelassen, er bitte daher um 4 Monate Urlaub u. Unterstützung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Unterm 20. Januar 1683 erhielt er 150 fl.

Mit Decret v. 16. Jan. 1688 wird er an Stelle seines † Vaters Capellmeister u. erhält dessen ganzen Sold ꝛc.

Sold ꝛc. nemlich:	1180 fl.
für den tägl. Wein	243 fl.
wg. Abschreibung der Gsänger	60 fl.
	1483 fl.

auch den Raths Titel mit allen Privilegien.

Im Jahr 1693 wurden ihm wegen des ergangen Decrets „weg. der reformirten Hofbedienten" (Regulierung u. Reduction der Gehalte des Hofpersonals) die 243 fl. Weingeld gestrichen. Er schreibt am 23. Debr. 1693 an einen Grafen u. Anno 95 an den Churf. u. bittet sie ihm zu lassen: denn er hätte jetzt nur 1192 fl., soviel hätte auch ein „semplice musico" der Zambonini. Er hätte in Rom seine beneficia (à 400 fl. pr. Jahr) er habe seine Capelle an S. Luigi u. andre Musiken verloren (à 600 fl. p. Jahr). Im Briefe an den Grafen sagt er weiter, er habe den Dienst v. Cardinälen, Fürsten u. sein Vaterland verlassen, um in bayr. Dienste zu treten ꝛc. „Non hò havuto in questa corte un sem-„plice riconoscimento per le mie estra-„ordinarie fatiche; ne meno il povero „mio Patre è stato fortunato di ricever „grazia alcuna; ne meno adesso pretendo „grazie ne riconoscimento alcuno estra-„ordinario; supplico per giustizia; do-„mando il giusto; prego per il dovuto „stipendio . . . . . Quando V. S. „conosce che il Smo Elre non vuol dar „orecchio à le mie giuste suppliche, lo „prego instantamente à procurarmi una „benigma Licenza con quelle Grazie, e „vantaggi, che hà dato à il Sr. D. Ago-„stino Steffani, perche mi par di meri-„tarle à par di lui. si per le fatiche fatte „con la mia assidua servitù, come per „il merito di mio Padre.

Endlich wurden ihm mit Decret v. 10. Oct. 1695 die 243 fl. belassen.

Die Schwester B.'s Flavia Anna Cecilia Bernabej bittet ihn, nachdem ihr Bruder am 9t. Merz 1732 gestorben u. 50 Jahr gedient, das 1te Quartal der Besoldung ihres Bruders pro 1732 ze verwilligen. Geschieht unterm 30. Juli 1732.

Eine Bitte der Schwester B.s Florentina um jährl. Gnadengeld wird unterm 24. Febr. 1736 abgewiesen.

8. Pietro Torri.

Unterm 10. Decbr. 1689 erhält der „CammerOrganist P. T." für Reisekosten u. „recompens, daß er hewrig sich in dem Veldzug gebrauchen lassen" 300 fl. über s. Sold.

Unterm 19. Fbr. 1695 erhält der Kammerdiener Peter „Forri" neben denen vorhin wegen der Music schon genieſſenten 700 fl. auch die Cammerdienersbesoldung ad 400 fl. v. 1. Oct. 1694 bewilligt.

Unterm 24. Septbr. 1698 wird verfügt: der Hofzahlmeister habe aus dem beiliegenden Originalschein zu ersehen „daß dem auch churfl. Capellmaister Petro Torri zu Brissel, vor dises Jahr die Zway : als des Quartall Michaeli vnd Weichnechten beede pr 275 Patacons = 550 fl. anticipirt werden."

Unterm 29. Apr. 1699 wird verfügt: da der Brüsseler CapllMstr Peter Torri seinen ganz JahrGehalt 1100 fl. anticipirt, so solle ihm dieser künftig quartaliter mit 150 fl. abgezogen werden.

Mit Decret v. 10. Jan. 1703 wurde der Camerdiener u. CamerMusicus Peter Dori weg. seiner langjährigen Dienste „sonderbar in deme Er in der Music seine sondere experienz erzaiget, zu dero Camer Music Directorn gdist aufgenommen" u. ihm zu seiner bisherigen Besoldung 200 fl. addirt, auch erhält er den Rathstitel mit Decret v. 26. April 1703 zugl. alle Rathsprivilegien.

Unterm 25. Febr. 1715 werden ihm 500 als Gratification ꝛc. gegeben, er wird Rath und Capellmeister genannt.

Unterm 13. Juli 1712 werden ihm v. 1. d. M. an täglich „2 bvuteillen burgunderwein bewilligt.

Vom 18. Nov. 1719 wird seinem Sohn Stud. in Ingolstadt jährl. 200 fl. zur Prosequirung sr Studien so lange er sich dort befindet gegeben.

Unterm 12. August 1720 werden dem Torri „100 Max dor" oder 700 fl. in Ansehung seiner bei vorhandener opera fleissig laistenten mieheſamen Diensten als Gratification bewilligt.

Mit Decret v. 2. Nov. 1720 gibt die Chrfst. Dhl. „Specialresolution" dem Torri wegen seiner langjähr. Dienste" auch aus anderer vor Ihme habent Gdgstr. consideration seine jährl. Besoldung v. 2000 fl. v. Anfg Juli 1720.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mit Decret v. letzten Merz 1732 wird Torri anstatt des † Bernabei zum würklichen Capellmstr. ernannt u. ihm zu s. 2000 fl. noch 500 fl. (ohne Consequenz für seinen Successor).

Autograph (v. 31. Jan.) 1733.

† 1737. 6. Juli. Den Erben das Sterbquartal 578 fl.

Seinen zwei Töchtern Maria Ludovica u. Anna Catharina werden bis zu ihrer Hochzeit oder sonst. Versorgung jährl. 200 fl. Pension gegeben weg. ihrer „langwürigen u. vergnüglichen" Diensten. 23. Juli 1737.

Unterm 19t. Novbr. 1750. Nur noch 100 fl., vom 16. April 1751 wieder 200 fl.

9. Giovanni Porta.

Mit Decret v. 11. May 1738 wird P. als CMstr. aufgenommen („der der Hofcapellen bereits vorgestellet und von ihme die Dienst bishero zu gdst. contento versehen worden") mit dem Gehalt wie Bernabei 1423 fl., zahlbar v. 1. Juli 1737.

Decret d. Chrfst. an den Musikintendanten Graf v. Salern: zur Vermeidung fernerer Mißhelligkeiten der Rath u. CMstr. Porta und Rath, u. CammerMusikdirector Ferrandi bei gesamten Capell- Hof- u. CammerMusici vorgestellt werden sollen jedoch unter der ausdrückl. Anmerkung, daß es ohnerachtet dessen bei der unterm 12. Jan. 1750 wegen der hierinnen enthaltenen Subordination, wie auch in all übrigen puncten allerdings sein ohngeändertes verbleiben habe.

Unterm 22. Juni 1752 wurde dem P. ad dies vitae 1500 fl. gegeben [ohne consequenz eines Nachfolgers (welcher nach dem neuen Reglement 1105 fl. erhalten solle)] wovon er aber die gewöhnl. Conditionssteuer zahlen solle. — Nach Abzug dieser verblieben ihm 1375 fl.

Am 6. Sept. 1755 wurden der Wittwe Maria Josepha Catharina Porta (früher mit Kriegscommissär Schrummer vermählt) 200 fl. jhrl. Pension gegeben.

Ihre Bittschrift sagt: ihr Mann sei am letzten Samstag Morgens gegen 1 Uhr gestorben.

10. Andrea Bernasconi.

Unterm 24. Novbr. 1753 nahm der Churf. den Andre B. in Ansehung seiner in der Music besitzenden vortreffl. Kunst zu Dero Vice-KapellMstr. auf mit d. Jahrsgehalt (v. 1. Aug.) v. 1200 fl. ohne Abzug von 5 u. 10 fl. sogen. Conditionssteuer.

Mit Decret v. 5t. Juni 1744 werde dem B. an Stelle des † Concertmstr. La Pierre „wegen instruirung der zweyen Frauen Schwestern Königliche Hochheiten „jährl. 150 fl. (für die Dauer dieser Lectionen) zugewiesen.

Unter dem 7t. Septbr. ernannte der Churf. den Bernasconi an des † Porta Capellmstrstelle. (Bittschrift des B. aber nur unterzeichnet) mit dem reglementmäßigen Gehalt (1500?) ohne Abzug.

Bitte der Wittwe B. um Unterstützung.

11. Paulus Grua.

Bittschrift desselben: der jeweilige Hof-Capmstr. habe den Charakter eines wirkl. Hofkammerraths gehabt, der mit ihm zu gleicher Verrichtung bestimmte Titl. Vogler sei damit vorläufig begnadigt worden, also hoffe auch er da er bereits vor langen Jahren in dieser Eigenschaft angestellt worden ꝛc. —

Decret v. 23. August 1784. Soll zur Zeit noch auf sich beruhen.

Bittschrift v. 10. Nov. 94. Ihm dem 1t. Capellmstr. würde sein Gehalt zur Hälfte aus Mannheim, zur Hälfte hier bezahlt. Die 1000 fl. aus Mannheim würden aber immer so spät bezahlt, er bitte daher ihm seinen Gehalt (wie den des VicecapMstr. Winter) hier ganz auszubezahlen. — Abgewiesen 19t. Nov. 94.

Mit Decret v. 6. März 1795 wird es doch erlaubt, dagegen bestimmt, daß der Gehalt des ConzertMstr. Ignaz Franzl bei der Mannheimer Generalcassa erhoben werde. Grua wird hier genannt Franz von Paula Grua.

12. Franz Danzi.

Mit Decret v. 17. Mai 1798 wurde der Violoncellist Fr. D., da er ohne Abbruch des Dienstes beim Vcello entbehrt werden könne u. insoferne er einen Revers ausstelle, daß er bis ein ander CapMstr. abgehe mit seinem jetzigen Gehalte zufrieden sei, als ViceCapMstr. ernannt.

13. Peter Winter.

Decret vom 18t. Mai 1798: Da der CapllMstr. Winter seinen Urlaub eigenmächtig auf längere Zeit erweitert u. sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gg. s. Vorstd. auch sehr subordinationswidrig betragen, so solle ihm v. Tage seines eigenmächt. erweiterten Urlaubs an keine Besoldung mehr bezahlt werden; auch behalte man sich weiter geeignete Bestrafungsmittel vor.

Bittschrift des Winter (interess. Autograph) aus Wien v. 2t. Juni 1798 um Aufhebung. Die Intendanz berichtet darüber: er gebe zwar nur Gründe an die seine Privat Umstde. u. Vortheile betreffen, habe sich aber immer sehr respectsmäßig benommen, weshalb sie für Aufhebung ꝛc. stimme.

(Winter sagt in seiner Bittschrift er diene seit 32 Jahren.)

II. Aus der Chronik eines herzogl. bayer. Hofkapellsängers.

Vorbemerkung. Der Verfasser der nachstehenden Chronik ist ohne Zweifel Johann Helgemayer, welcher von 1595 bis 1634 als Altist in der Herz. Bayr. Hofcapelle angestellt war. Dies ergiebt sich mir bei einer Vergleichuung der in der Chronik aufgeführten Anstellungs- u. Besoldungsverhältnisse des Autors mit den Original-Hofzahlamts-Rechnungen aus dem Jahre 1595 ff. Julius Jos. Maier. 7. Jan. 1863.

— — — alhie zu Lantshuet — — —

1595. (pg. 1.) Dises Jar den 22. May bin ich fir einen Altisten auf genomen vnd besolldet worden, das erste Jar 150 fl. sambt den singer khlaidt, vnd hab mich auf 3. Jar verobligierth. vnd hab 4. Jar gediendt, vnd Nur ein khlaidt fir die 4. bekhumen. — — —

Den 2. Junius bin ich alher gehen Minchen, (pg. 2.) khumen bej 2 (sic) Jahr bei Herrn Dokhtor Khinig in diensten gbest, vnd zuuor, bei Herrzog Wilhelm 10 Jahr Kappelkhnab gewest, Año 1596 ist mir Mein besoldung vmb 30 fl. gebessert worden. allso das ich iezt 180 fl. hab, Monadt 15 fl. Den 25 dag Julius diss Jahr ahn St. Jacobsdag. in der Naht, haben mir mit des gitobons diener hentl gehabt, vnd seindt selb 4. in die schergen stuben (sic) gefiehrt worden. —

Den 4. May diss Jar, hab ich mit meiner Martha stuelfest gehalden, ihn ihres vatters hauss gott geb sein genadt, vnd Heiligen seegen, sein darbei gewest 12. perschonen — — — Año

1598. (pg. 3.) den 19 Januarij hab ich mein hochzeith gehallden mit meiner Martha wisreitterin, bei Anthoni weinharden, vnd bin Gott Lob wol ab khumen. Diss Jahr im Aprill: sein mir mit ihr Dht. gehen Lantshuet & Leonschperg verraist, vnd haben ihr Frl. Dht herrzog Albrecht in dem May die khindts platern gar hefftig auch zu Leonschperg gehabt, haben gar offt dar pei Musiciert . . . (pg. 4.) . . . den 23. octobrist sein ihr Dht Erzherzog Albrecht alhie gewest . . . . hat vns in die Music 150 fl. ver Ehrt. — — —

1599. (pg. 5.) . . Den 7 März hab ich. vnd Mein hausfrau vns Lassen in vnser Lieben Frauen Ertspruederschafft (sic) ein schreiben. Den 12 Märtz hab ich ein signadur von der Frl. Camer bekhumen, das ich Jahrlich wie ander Meines gleichen mein Jarliches Jahr khlaidt solle empfangen.

Den 4. May sein wir auf Lantshuet, vnd Nacher gehen Leonschperg veraist, vnd aussgebliwen 8. wochen.

1599. (pg. 6.) Den 5 Julius hat mir der hauss khamerer santher mein khlaidt geben firs erst, nach meinem vilveldigen ahnhalden. Erstlich 38 eln schameloth. schwarze leibath 8. öllen 3. fiertl hohen dafet 3. Ellen seide rupf 1. Ellen einfahen daffet 1. Ellen 1. fiertl 6. duzet seid khnepf 3. lot schwarze seiden 20. Ellen pertl. 3 Ellen köllnische pertl item den samet zu den khragen. bleiben noch 3 khlaid. . . . Aug. . . . hat mich das podagra vngestossen fürs erst Mahl. . . . Octob . . . Diss Jar hat vns Ihr Dht den däglichen diennst nahgelassen, auf weitern beschaidt. im Nouember hab ich das fieber gar harth gehabt.

1600. (sic) vnd hat mich das vng: (sic) fieber auch ahngestossen.

(pg. 7.) Dises Jahr hat Man ahn gefangen vns Quottemb. erlich zu bezalen vnd allso Continuirt, got Lob.

Den 13. 9brist (sic) ist der elteste M: gl. Trauen herkhumen. von rohm alher khumen, haben alle Morgens dafl Musikh gehallden, hat vns auch gespeiset, allain freidg vnd sambstag nicht,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist allhie gebliwen 16. däg hat vns ver Ehrt 50 fl.

1601. (pg. 8.) 22 Mai † die Herzogin Renata) Zu diser khlag hat Man vns nich khlagkglaider geben

1602. den 26 octob: haben ihr Dht. mir noch 20 fl. adtiert. allso das ich 100 fl. habe, die Adition gibt Vrschen,

Dises Jahr im xber hat vnser gl. Fürst, vnd herr die khints plater gar hefftig gehabt, haben vnser etiche fil mals Musiciert

1603. (pg. 9.) haben ihre Dhl: gl: beuolhen das mir 3. Mal in d wochen das Misere (sic) sollen singen vnd Musicieren (In diesem Jahre kamen 2 Erzherzoge und der Bischof v. Regensburg „auf den vmbgang nach München) „haben grosse Mihe in vnsern diensten gehabt, Errzh: Mathias hat vns ver ehrt 40 fl. vnd Errz: H: Max: 30 fl. der pischoff Nichts.

den 2 7brist ist ein Fürst aus pombern alher khumen ist ihm grosse Ehr erzaigt worden, alle Malzeith dafel Muscic, hat vnss ver ehrt 30 fl. Den 25. 7br. kommt der Herzog v. Lotterig: mit Familie, bleibt 22 Tage — hat vns ver Ehrt 100 fl.

1605. (pg. 10.) Dises Jahr im 7ber bin ich allhie mitpurger worden vnd hat mich khostedt firs erst 3 fl. 3 dl. Gott Lob.

(pg. 11). Im Sept. kommt ein Fürst v. „Wittenberg" bleibt 6 Tage, hat tagl. Dafl Music „hat vns gschenkht 20 daller"

Vom 24. Mai — bis 11. Juni war der Hertzog v. Mantoa da, hat statlich geert, allein der Music ist nur 50 fl. worden, vnd haben grosse Mihe gehabt.

1606. (pg. 12.) Dises Jar im 9ber haben mir die Comemo: wider ahn gefangen zu singen, solches hat Quovb (später kommt Quoatiutor) ahn gebraht..

1607. Dises Jar hat Man ahn gefangen. die 3. däg in der kharwohen vns nur 3. quartl wein zu geben. —

Den 9. Julius hat mir ihr Dht: die 300 fl. verwilliget, Gott Lob vnd dankh, mit dem khleidt.

(pg. 13.) Der Markgraf v. „purgau" bleibt 10 Tage „hat in die Music ver ehrt 40 fl."

(Am 30. Aug. kam der Erzherzog zu Grätz mit seiner Familie, 500 Personeu, 400 Pferde, große Lustbarkeiten) „es haben auch die herrn Jesuitter diser Zeit eine schene Comedi gehallden, wie Mehrers Zu sehen im khallender Ano 1607. in die Music ver ehrt 100 fl. (blieben 23 Tage).

1608. (pg. 16.) .. Den 8. Aug. ist der Holzschreiber geriht worden. ist der Ferdinandt De lasso, vnser Capp: Maister gestorben 1 7br ist der Pügg wastl gerichtet worden.

Den 1. xbrist sein wir die ganze Music auf den sal erfordert worden, vnd durch den herrn von rehperg. vnd Lesch. für gehallden worden, das ihr Th: Dht: von etihen zu fil, vnd alle weil iberloffen wirth, solhes wellen sie hiemit abgeschafft haben, vnd welher Mehr khumbt der solle allso palt von dem dienst geschafft werden.

1612. (pg. 18.) Sein 2 Fürsten „Grätz Leopoldo" Maximilian alhie gewest aber Nichts in die Music ver Ehret, ihr Fl: Dhl: herrzog Albrecht haben in die Music ver Ehrt 40 fl.

(pg. 19.) Den 31. May am H. Auferstag, Morgens vmb halbe 5 vhr. ist Mein Liebe hausfrau Martha in Gott verschieden. Genadt ihr der Allmechtige, Gott in alle Ewigkhaidt Amen. haben mit Ainander gehauset 14. Jahr. vnd bei 5. Monadt, hab sy krankh gehabt 23. wochen, ist in ihrer krankheith allzeith geduldig gewest.

Den 24. Augustus haben mir ihr Dht: 100 fl. geschenkht, Gott Lob vnd dankh. Den 25. 7ber seidt ihr Ftl; Dht; Vadamondt alher khumen vnd alhie verbliwen 6. wochen. alle Naht dafel Music. ist wider veraist den 11. 9brist. hat in die Mu: ver Ehrt 49 fl. das ist 32. pfilipsdaler, den 13. diss hab ich herrn walthauser dot ahn seiner stiegen gefunden. Gott dreste ihn. Den 19. 9ber habe ich mit Meier Magdalena Stuefest (sic) gehallden der Allmechtige Gott. geb vns glikh, vnd hail,

1613. (pg. 20.) Den 15. Januarius hab ich Mit Meiner Magdalena hochzeith gehabt, bei dem reiser 13 disch. hab auf einen disch geben 7 fl. 15 kh. haben mich die 2 Mahlzeith khostedt 122 fl. Gott sei vns genedig vnd Barmherzig. —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dises Jahr den 13. Octobrist hat Mein hausfrau Mein Erstes khindt geboren, ist vrsula getaufft worden. —

(10 u. 11. 9ber furstliche Hochzeit, in die Music 50+30 fl.

1615. (pg. 21.) Den 4 Julius ahn St. Vlrichstag ist Mein waberle geboren, Gott bewahre vns alle, Amen. —

Den 11. diss (Oct.) sein mir, wegen vnserer behausung mit der Frl: Fachnerin iber eins khumen, per 4600 fl. Gott bewahr vns alle vor Laidt vnd ibl. —

1616. (pg. 22.) Den 6. Marxii hab ich ahn gefangen zu pauen den ober gemaht vnd hab (sic) nach vollendung desselben den peder fasinaht darein gestifftet.

Den 10. Apprillist hab ich die 200 fl. von der wagnerin Goltschmidin Empfangen, weges des Albrechten Ainhoffers. vnd hab solhe auf mir und in Meiner verwahrnus gehabt biss auf Ano 1627. den 24. März. hab solhe bezalt, vötter Albrecht Ainhofer den Jingern.

(pg. 23.) Den 29. 9brist in der Naht vmb 10. Uhr ist Mein Liebses ursulein in Gott entschlaffen. Mein Liebstes Engelein bith Gott für Mich. hat gelebt 3. Jahr. vnd 3. wochen. Den 30. diss ist auch mein Liebe Muetter gestorben. Der Allmehtige Gott verleihe diser sambt Allen Cristglauwigen seelen di Ewig freidt, vnd seelikhait Amen. Den 11. diss haib ich Mein bescheidt bekhumen das ihr Dht: mir 100 fl. verwilligt zu schenken, zur hauss Steur.

1618. (pg. 24.) Den 4. 7ber hab ich Mein fundanell sezen lassen. Gott geb sein H: genadt, vnd H: seegen darzu Amen. dem palbier hab ich bezalt 2 fl. dem hd: dokhtor 1 fl. (sic)

1619. Den 2. Apprill ist mein kindt geboren, den 3. diss Abents gedaufft vnd hanss Gierg gedaufft worden, ist Gott entschaffen.

(pg. 25.) Den 8. Junius ist Mein Sohn hanss Georg in Gott verschiden, bith Gott fir vns Mein Liebs Engel. ist alt worden 9 wochen.

(Am 3. Jan. 1618 kam der „Curfürst von haidlwerg" auf 5 Tage und schenkte in die Musik 30 Duggaten.)

Am 19 Juli kam Ertzherzog v. Gräz bis 22 Juli „alle Mahlzeith dafel Music gehallden, in die Musik 100 fl. Ebenso derselbe später nachdem er zum Kaiser gewählt.

Dises Jar den 13: Nouemb. ist der hd. Ferdinandt Capp: Maister auf Graz veraist, im xbrist hab ich (pg. 26.) die heimlich grueben lassen raumen 3. Näht vnd einen Neuen poden darauf lassen richten.

1620. (pg. 27.) Im Aug. vnd dise Zeit hero haben wir ihn ihr Dht: Cappellen däglich die litanaij von Allen heiligen gesungen.

Den 8. 9brist ahn der octaua aller Heiligen haben ihr Frl. Dht: Prag ein genomen, vnd sollen bei 7000 Mahn. auf der khezer heidten gebliwen sein Gott Lob. Nach disem ist das Te Deum laudamus in etlich vnterschitlichen khirchen gesungen worden, wegen diser grossen Victori. — —

1621. (pg. 28.) Den 11. Januarii hat Mein hausfrau ein khindt geboren, ist solches auch gleich disen dag gedaufft worden. vnd Maria genendt worden, gott bewahre vns.

(Folgen Schilderungen (von hier an in jedem Jahre mehrmals), wie alle Lebensmittel immer höher im Preise stiegen.)

1623. (pg. 23.) Im App: hat Man durchgeehet dem hof gesindt genaden gelt ver Ehret, vir Mein dhail 100 fl. den daller per 6. fl. in 3. dagen aber hadt der daller niht Mehr alles 1 fl. 30 kh. gollden. allso das gar wenig aus diser genadt ist worden.

(pg. 34.) (Im Dec. bekam der „ganze hof Stadt" Gnadengeschenke jeder nachdem er besolldet) ich vir Mein perschon 1. schaffl khorn, 35 libern schmalz. 5. khlaffter holz. 4. Emer praun pier. ein halbe schwein. halbe salz scheib. also das dise Curfrl. Genadt den herren pesser alls den dirfftigen dienern wol ein gedragen. —

1624. (pg. 34.) (Der König von Polen giebt 25 „Dugaten" in die Musik.)

1625. ist das Fest des seeligen Felix bei den H. Capuzinern gehalden worden vnd haben mir etliche Muteten gesungen. —

1626. (Ausführl. Beschreibung des Leichenbegängnisses u. der Trauergottesdienste in den verschied. Münch. Kirchen nach dem Tode (6. Fbr.) des Herz. Wilhelm.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1627. (pg. 40.) Den 5 Juli hab ich ein supplication auf die Camer geben wegen Meiner 3 Austendigen Jahr khlaidung Gott geb Genadt, das ich ein guetten gewehrlichen beschaid bekhume, den 31. xbrist ist mir vnferhoffentlich signiert worden. doch allein von der Camer, des Supp: begeren khan aus gewissen vrsachen nit Stadt haben, so ihme Mintlich Zu beteitten.

1628. (pg. 45.) Der Herzog v. Florenz mit einem Bruder, auch ein Anderer Fürst von Venosa kamen zu Besuch . . . sein allhie mit grosser Ehr statlich dractiert. worden. mit statlicher Music vnd Andern sahen . . . vnd wie man sagt, solle er (der Herzog v. Florenz) in allem bei 4000. daler in Gelt, vnd khlainoder ver Ehrt haben. die Grosse herren haben das Maiste bekhumen, in die Music hat er verEhrt 150 fl. . . . sein allso von hie auf prag verraist,

Den 9. May habe ich Meine 3 Austendige Jahr khlaidungen Zu rugg: de Año (sic) 1599: erhalten. Gott sei Lob vnd dank gesagt, haben mich gleichwol vast ein gantzes Jahr herumb geschprengt, biss sich letzlich guete herren Meinethalber haben ahn genomen, — —

(pg. 56.) In disen Jahr hat Man die Orgl auf dem khor bei St. Peder, und das pordal auch bei der orgl bei vnser Lieben Frauen gemaht — —

1630. (pg. 53.) Den 5. xber haben wir die erst Vesper pei vnser Lieben Frauen auf der Neuen orgl gehallden, ist ein statliches schenes werkh. Diser Magister Ceremoniarius Heifeld (sic) fangt ahn, alles Neue Zu Mahen vnd Zu reformieren.

Año 1631. (pg. 54.) Den 31. May sein Zeutung khumen das ihr Exelenz vnd Caiserlichich: ChurFrl: auch Catholischer liga haben ein genomen MagdenPurg, vnd darin alles nider gehaut, vnd in Prandt geschtekhet, grossen schaden gethan, darauf vnd Zu schuldiger dankhsagung haben mir das Te Deum laudamus gesungen.

(Am 26 Juli kam Erzherzog Leopold mit Gefolge) „haben vast alle Mahlzeit dafel Music gehalten, hat in die Music ver ehrt 60 Taler.

1632. (pg. 57.) Den 5 Apprillist sein auch dise leidige Zeitung khumen, wie die schwedischen Tonobert (Donauwörth) eingenomen. vnd was Niht darvon entrunen vnd ausgerissen, Zu Landt vnd wasser, nider gehaudt, vnd alles gefangen worden, ... allso das ein solcher schreckh. und forcht alhie Zu Minchen gewest das ied. mahn darvon geflohen Maisten thailles die grossen herrn vnd rihe (reiche?) alles beste guet, mit sich hinwegh genomen rihe vnd arme Zu fues in Gutze vnd Zu ross, es ist ein grosser Jamer gewest, ich bin bei Meiner hausfrau vnd L: khindern ihn Gottes vnd aller Lieben Hailigen Namen bei hauss vnd meiner Armuthei gebliben, vnd Gottes hillf erwartet . . .

(Am 17t. Mai zog Gust. Adolph ein.)

Giovanni Maria Nanino.

Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Dokumente.

Der nämliche Weg, den Schreiber dieser Zeilen im ersten Jahrgang des kirchenmusikalischen Jahrbuches (1886) bei Abfassung der Studie über „Giovanni Francesco Anerio“ eingeschlagen, und 1887—1889 in den Biographien von „Girolamo Frescobaldi“, „Giovanni Croce“ und „Ludovico da Viadana“ fortgesetzt hat, soll auch bei gegenwärtiger bio-bibliographischer Studie über „Giovanni Maria Nanino“ eingehalten werden. Nicht was die Compendien, Bücher und Lexica seit Joh. Gottfr. Walther und Ludw. Gerber, besonders aber seit Baini, dem Fétis, Ambros und eine Schaar von Musikhistorikern gefolgt sind, über Giov. M. Nanino erzählen, sondern was die aus römischen Archiven in den letzteren Jahren gesammelten Nachrichten und Documente authentisch darlegen, wird die sichersten und unanfechtbaren Hilfsmittel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bilden, um den Lebensgang und die musikalische Thätigkeit eines Mannes zu schildern, der besonders auch in der Biographie des Giovanni Pierluigi da Palestrina öfters genannt und mit diesem Altmeister der kirchlichen Tonkunst in engste Verbindung gebracht wird. Wenn das Ergebniß dieser Nachforschungen mit dem Bilde, das bisher dem Geiste vorschwebte, in wesentlichen Zügen nicht übereinstimmt, dann muß der Versuch gemacht werden, die Echtheit der neuen Darstellung zu erweisen und die entgegenstehenden Bedenken zu entkräften; was Vermuthung und Hypothese ist und bleiben muß, darf nicht als zweifellose Thatsache hingestellt werden, um etwa eine bedauernswerthe Lücke im Lebensbild phantasievoll zu ergänzen.

Über das Jahr der Geburt Nanino's fehlen archivalische Aufschlüsse; aus sicheren Anhaltspunkten jedoch darf angenommen werden, daß Giovanni Maria nicht vor 1545 das Licht der Welt erblickte. Der Name ist im Italienischen Nanino (etwa Zwerger, Zwerglein), im Lateinischen Naninus. Da auf mehreren Druckwerken Jo. Mar. Nanini gelesen wird, hielt man irrthümlich die Schreibweise Nanini für die richtige, ohne zu beachten, daß sie als Genitiv aufzufassen ist; die Belege siehe unten bei den bibliographischen Angaben.

Als Ort der Geburt nennen sämmtliche Geschichtswerke Vallerano, eine Ortschaft bei Viterbo, welche gegenwärtig 1500 Einwohner zählt und zur Diözese Civita Castellana gehört. Dieser Irrthum kann aber aus dem Archive der sixtinischen Kapelle berichtiget werden, da Gio. Mar. Naniuo in einer Sängerliste (von 1562 bis 1634) ausdrücklich als gebürtig aus Tivoli aufgeführt wird: „D. Jo. Mar. Naninus, Tiburtinus. Tenor." Im Statutenbuche der päpstlichen Kapelle, das in prächtiger Ausstattung auf Pergament die constitutiones capellae Pontificiae vom Jahre 1545 enthält (siehe 3. Heft der „Bausteine für Musikgesch.: die röm. schola cantorum" S. 96 flgde.) und in welchem bis 1599 die meisten Sänger ihre Namen eigenhändig eintrugen, nachdem sie den Eid auf die Statuten abgelegt hatten, steht das Autograph: „Joa. Maria Naninus Cle. Rom. 1577, 27. Oct." Der Beisatz „römischer Kleriker" kann nicht als Argument gegen die Angabe der erwähnten Sängerliste, daß Nanino aus Tivoli sei, benützt werden, denn er wollte hiemit nur seine Stellung als Mitglied der päpstlichen Kapelle angeben; als solches war er Clericus Romanus. Daß Vallerano nicht der Geburtsort von Jo. Maria ist, kann auch aus der Dedikation des 4. Buches der Messen von Agostini Paolo, Romae, J. B. Robletti 1627 geschlossen werden, welche den Bewohnern von Vallerano gewidmet ist. Agostini war zu dieser Zeit Kapellmeister von St. Peter in Rom und bemerkt, daß Vallerano sein und seines Schwiegervaters und Lehrers Jo. Bernardino Nanino Geburtsort sei; letzterer sei auch dortselbst begraben. Von Giov. Maria bemerkt er nur, daß dieser mit Giov. Bernardino sich auf dem Musikchor in Vallerano geübt habe:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„dove l'istesso Gio. Belardino, et il fratello Gio. Maria si compiacquero esercitarsi“:[1])

Da Agostini schon 1627 den Giovanni Belardino (oder Bernardino) Nanino einen Bruder von Giov. Maria nennt und spätere Schriftsteller das gleiche behaupten, so muß wohl meine nicht unberechtigte Vermuthung, Giov. Bernardino sei der Sohn des Bruders von Giov. Maria gewesen, einstweilen in den Hintergrund treten. Der Grund für diese Annahme sind ein Manuscript in Bologna (siehe unten), das Giov. Belardino als nipote des Giov. Maria bezeichnet, und die Thatsache, daß in Italien und besonders im römischen Gebiete die wirklichen Brüder nie den gleichen Namen — hier Giovanni — tragen! Anders freilich ist es beispielsweise im Luxemburgischen, wo beinahe jeder männliche Sproße „Peter“ heißt und zum Unterschiede von seinen Brüdern erst noch einen zweiten Heiligennamen erhält.

Zum erstenmal ist Giov. Maria Nanino in öffentlicher Stellung als Nachfolger Palestrina's in S. Maria maggiore genannt. Er trat im April **1571** ein und legte die Function im Mai **1575** nieder. Die kurze Notiz, welche Baini in „Memorie storiche-critiche“ Vol. I. S. 368, Note 440 gibt, fand ich im Archiv von S. Maria maggiore bestätiget, wo sich Giov. Maria meistens ohne den Zunamen Nanino in den Monatsquittungen eigenhändig unterzeichnet und gleich seinem Vorgänger für die Singknaben (putti) die Unterstützung des Kapitels für diese Knaben bescheinigt. Weitere Nachrichten aus dieser Zeit liegen nicht vor.

Als Komponist muß er innerhalb dieser vier Jahre zum erstenmale mit dem ersten Buche der fünfstimmigen Madrigale in die Öffentlichkeit getreten sein, denn die drei bisher aufgefundenen Ausgaben dieses Werkes von 1579, 1582 und 1605 sind spätere Auflagen ohne Vorwort und Dedikation, nennen aber Gio. Maria „maestro di capella in S. M. Maggiore di Roma.“ Da spätere Auflagen in jener Zeit gewöhnlich den Titel der ersten Auflage ohne Rücksicht auf die veränderte Stellung des Komponisten abdruckten, so muß die erste Auflage in die genannte Periode fallen (s. unten den bibliogr. Theil).

Über die Thätigkeit von Gio. Maria nach dem Austritte aus der liberianischen Basilika gibt das Archiv der sixtinischen Kapelle authentischen Aufschluß. In dem Punctationsbuche von **1577** (s. über die Bedeutung dieser Dokumente 3. Heft der Bausteine für Musikgesch., Leipzig, Breitkopf u. Härtel) heißt es nämlich unter dem 27. Okt. wörtlich: „Revus Dns magister capellae post missam proposuit collegio cantorum D. Joann. Maria nino (sic), Magistrum capellae S. Ludovici nationis gallorum, natione italus, in voce tenorum, et post examen secundum statuta capellae fuit repertus suficiens (!) in canendo et contrap. et etiam in compositione musicae et inventus est vir honestus et bone (!) fame (!) et fuit eletus per vota secreta et fuit admissus in capella.“

Demnach füllt sich die Lücke der bisherigen Biographien für die Zeit vom Mai 1575 bis Oktbr. 1577 aus: Giov. Maria Nanino war Kapellmeister in der französischen Nationalkirche (S. Luigi dei Francesi) gewesen, wo ihm später Gio. Bernardino nachfolgte. Der Kapellmeister von S. Maria Maggiore und von S. Luigi muß sich einer Prüfung unterziehen, um in die päpstliche Kapelle eintreten zu können und man ist so gnädig, ihm die Note „genügend“ zu ertheilen.

In den Heften, welche die Zahlungsanweisungen der Sänger und ihre Reihenfolge nach dem Dienstesalter enthalten und die jetzt im sogenannten Staatsarchiv (Piazza Firenze in Rom) aufzufinden sind, besteht für die Jahre 1571—1579 leider eine Lücke; aber der Band „Mandata Gregorii XIII. 1579—1586“ bringt die Liste vom 19. Dec. 1579, in welcher „Jo. Maria Nanino“ als 26. unter 28 Sängern mit dem Monatsgehalt von 9 Scudi angeführt ist.

Unter all diesen Kollegen[1]) ist nicht ein Name, der heute für die Musikgeschichte

[1]) In der Dedikation werden noch folgende „Landsleute“ aufgezählt, deren Namen sich eines guten Klanges erfreuen; Paolo Agostini führt nämlich an, daß Teof. Gargari in Gallese, Brunelli und Boschetti in Viterbo, Abundio Antonelli in Fabrica, Maffentio in Ronciglione, Franc. Soriano in Soriano geboren seien.

[1]) Sie heißen: Jo. Aloysius de Episcopis (Decanus), Franc. Montalvo, Pietro Bartolo, Anello de Antignano, Jo. Ant. Merulo, Matthias Blancus, Jo. Mar. Lupo, Franc. Druda, Bened. Archadius, Franc. Sotto, Christ. Ameyden,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

größere Bedeutung hat, mit Ausnahme der unter dem Titel: „Secundae classis" angeführten sechs ehemaligen Sänger, unter denen sich „Jo. Al. prenestino" und „Annibale Zoilo" mit je 9 sc. befinden. Außer Nanino wurde im Jahre 1577 kein Sänger in die päpst. Kapelle aufgenommen.

Um diese Zeit hatten die Italiener bereits die Oberhand in der päpstl. Kapelle und die frühere Eintheilung in drei Nationen „Spanier, Gallier (worunter auch die Flamländer, Fiammenghi, gerechnet wurden) und Italiener" fiel immer zu Gunsten der letzteren aus. So berichtet das Punctationsheft unter dem 2. Jan. 1578, daß die Italiener den Christian Ameyden, welchen nach dem Turnus (Italiener, Spanier, Franzosen) das Amt eines Punctators (Aufzeichnungen der Dienstversäumnisse, kleinerer und größerer Vorfälle u. s. w.) getroffen hätte. nicht anerkennen wollten, da er nicht Gallier, sondern Flamländer sei; eher könne man den Alex. Barrè, welcher als Sohn eines Franzosen in Rom geboren sei, der „natio gallica" beizählen. Der magister capellae aber, ein Prälat des päpstlichen Hofes, von dem keine musikalischen Kenntnisse verlangt wurden, entschied zu Gunsten Ameyden's. Im Jahre 1579 protestirt Ameyden gegen die Wahl des Matthias Blancus zum Abbas, da diese Würde nach dem Herkommen nun einem Gallier gebühre; diesmal entscheidet der mag. capellae gegen Ameyden. Punctator für 1579 ist Jo. Mar. Lupo, welcher zum erstenmale, seit mehr als hundert Jahren, nicht mehr in lateinischer, sondern in italienischer Sprache seine Aufzeichnungen machte.

Leider fehlen die Bücher für die Jahre 1580—1582; der Tagebuchschreiber für 1583 ist Vincentius de Musattis, Bononiensis, der am 26. Nov. 1571 aufgenommen worden war, ein äußerst schreibseliger „Censor", wie er sich selbst am Schluße des Bandes nennt, welchem er die charakteristischen Worte (wieder in latein. Sprache) beifügt: „Officium Censoris vale, feci, satis est fecisse; faciam cum fluctus formica marinos ebiberit, et totum testudo perambulaverit orbem."

Über Nanino berichten diese Bücher selten ein Dienstversäumniß, wegen dessen er „punctirt" worden wäre. Nach dem Tode eines Collegen oder beim Rücktritt in ein besseres Benefizium rückt er gleich den Andern vor und nimmt z. B. **1585**, also nach acht Jahren, unter 24 Sängern den 16. Platz ein.[1])

Gregor XIII. starb 1585 und sein Nachfolger wurde Papst Sixtus V., welcher durch die Bulle „In suprema militantis ecclesiae cathedra" vom 1. Septbr. 1586 die bisher als kirchliche Würde behandelte Function eines magister capellae einer gründlichen Änderung unterwarf.[2]) Seit 1574 hatte der Prälat Ant. Boccapadule dieses Amt bekleidet, nun mußten die Sänger selbst jährlich aus ihrer Mitte einen Kapellmeister wählen, welchem die Chorleitung oblag. Der erste, welcher aus diesem Wahlakte für das Jahr 1587 hervorging, war Jo. Ant. Merulo, dem der Punctator für 1588 das Zeugniß ausstellt: Cum in suo magistratu chorum prudenter gubernasset multaque extra chorum, in quibus tranquillitas et quasi totius capellae salus agebatur, maximo labore et sudore composuisset, officio functus suo magistratum disposuit". Sein Nachfolger für 1588 wurde der Spanier, Priester Franc. Soto, „uno ore unoque consensu", obwohl er sich weigern wollte. Da es aber viele Angelegenheiten zu ordnen gab, welche die Einkünfte der Kapelle betrafen, wurden ihm drei Collegen als Helfer bestellt, nämlich: Rev. D. Jo. Ant. Merulo, Rev. D. Mathias Albus tamquam veteres, Dominus Jo. Mar. Naninus, tamquam junior; sic enim hic sancitum est, ut in posterum cantores veteres rerum negotiorumque peritissimi juniorem tamquam discipulum sibi eligant."

Diese wichtige Notiz ist wohl geeignet, die Annahme zu bekräftigen, daß Nanino nicht wohl Altersgenosse und Mitschüler Palestrina's gewesen sein kann, wie weiter

Mich. de Peramato, Alex. Merulo, Paul de Magistris, Hipp. Gambotius, sanoti Gherlino, Vinc. Musatto, Aug. Martini, Aler. Barrè, Jac. Albano, Gabr. Carloval, Cef. Misserius, Petr. Paul. Sanna, Onofr. Gualfreducio, Jac. Brunet, (Jo. Maria Nanino), Silvio Frontino, Hor. Crescenzi.

[1]) Nach ihm folgen: Jac. Brunet (kehrt am 18. Mai 1588 nach Frankreich zurück: „alla residenza del suo canonicato"), Hor. Crescentius, Jo. Bapt. Martinus, Cesar Belucius. Vinc. Zambonus, Arch. Crivelli, Thom. Benignus, Steph. Ugerius, wiederum meist obscure Namen.

[2]) Siehe 3. Heft der Bausteine S. 128.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

unten zu erweisen versucht werden soll. Wenn auch der Ausdruck „veteres“ und „juniores“ vielleicht zunächst vom Dienstalter verstanden werden muß, so ist doch anzunehmen, daß auch das physische Alter in Erwägung gezogen wurde, da man von Arbeiten für die Kapelle redete, deren Erledigung jüngere Kräfte erheischte.

Im gleichen Jahre (28. April, 1588) wurde Jo. Mar. Nanino als Coadjutor des Kapellkämmerers Gambotius gewählt [1]) und auch für 1589 bestätigt. Nun fehlen die Notizbücher der päpstlichen Kapelle wieder bis zum Jahre 1594, dem Todesjahr Palestrina's; „Signor Gio. M. Nanino, Tiburtino“ ist bereits an die neunte Stelle vorgerückt. [2])

Am 3. Jan. **1594** fand sich, wie alljährlich in der sixtinischen Kapelle, in capella di Sisto in palazzo, das Sängerkollegium zusammen, um für das neue Jahr die verschiedenen Ämter durch Wahl zu besetzen. Die Berufung erfolgte durch den jeweiligen Kapellmeister Chr. Ameyden. R°. Franc. Soto las zuerst die hl. Messe, nach welcher er die üblichen Gebete um die Gnade des hl. Geistes verrichtete. Nach einer kurzen Ansprache Ameyden's an das Sängerkolleg, in welcher er um Nachsicht bat, wenn er im Jahre 1593 seine Function als Kapellmeister nicht zu allgemeinster Zufriedenheit versehen habe, worauf Jeder einzeln ihn versicherte, daß er sich ausgezeichnet betragen und allen Dank verdient habe, schlug er zwei Persönlichkeiten als Kapellmeister für 1594 vor, den Aug. Martini und Gio. Mar. Nanino. Einige aber verlangten, daß auch Chr. Ameyden mit auf die Liste gesetzt werde (attento che quest' anno passato si era portato molto bene). Dieser Vorschlag fand einstimmig Beifall und das Resultat des Skrutiniums war die Wiederwahl Ameyden's mit 15 gegen 9 Stimmen, Aug. Martini erhielt 10 gegen 14 Stimmen, und Gio. Maria Nanino nur 8 gegen 16.

Der alte Flamländer Ameyden — er war seit 1. März 1564 Mitglied der Kapelle — wurde dem früheren Kapellmeister von S. Maria maggiore und S. Luigi, der schon mit tüchtigen Kompositionen in die Öffentlichkeit getreten und eine Schule gegründet hatte, vorgezogen. Wenn van der Straeten (La musique aux pays-bas, Tom. VI. p. 453) diese Nachricht als Thema zu einem Panegyrikus auf die hervorragenden Fähigkeiten und Verdienste seines Landsmannes Ameyden ausnützt, so darf, unbeschadet der guten Eigenschaften Christian's, doch die Meinung geäußert werden, daß Gio. Mar. Nanino, als zu energisch und für bequeme Traditionen weniger empfänglich, dem älteren, gutmüthigen Ausländer weichen mußte. Kleinliche Reibereien und wiederholte Eifersuchtsscenen zwischen einzelnen Mitgliedern, von denen die Punctationshefte kürzer oder ausführlicher berichten, lassen vermuthen, daß man, bei dem gleichen Range Aller, als primus inter pares keinem selbstständigen oder enthusiastischen Kapellmeister die Herrschaft auch nur für ein Jahr einräumen wollte. Im gleichen Jahre z. B. bemerkt der Punctator mit einer gewissen Wichtigkeit, daß Papst Clemens VIII. (1592—1605) am Jahrestag seiner Krönung sich mißliebig über ein Motett geäußert habe, das man bei Tische

---

[1]) Im Juni d. J. wird bemerkt: „S'è pigliato un sopran castrato, sopranummerario con consenso de tutti li cantori, chiamato Martino, al quale se li darra il primo loco che vacara!“ Der Name findet sich jedoch später in keinem Register vor. — Am 18. Aug. 1588 vollendete Ameyden das 25. Dienstjahr als Kapellsänger und wurde daher vom täglichen Chordienste dispensirt.

[2]) Da in dieser Liste bei jedem Sänger die Nationalität und Herkunft ziemlich genau angegeben sind, so dürfte es interessiren, die Zusammensetzung des päpstlichen Sängercollegiums für 1594 kennen zu lernen: 1) R°. P. Bartolomucio da Picinisco, 2) Signor Aless. Merlo, Romano, 3) R°. Fr. Sotto, Spagnolo, 4) S. Christian Ameyden, Fiammengo (maestro di capella für 1594), 5) S. Paulo de Magistris da Fumone, 6) S. Hippol. Gambocci da Gubbio (punctator für 1594), 7) R°. Vinc. Musatti, Bolognese, 8) S. Aug. Martini, Romano, 9) S. Gio. M. Nanino, Tiburtino, 10) S. Hor. Crescenti, Napolitano, 11) S. Gio. B. Martini d'Anversa (remunerato da un canonicato del suo paese), 12) R°. Arch. Crivelli, Bergamasco, 13) S. Tommaso Benigno, Romano (Camerlengo für 1594), 14) S. Giov. Santes, Spagnolo, 15) S. Diego Vasquez, Spagnolo, 16) S. Paolo Facconio, Montovano, 17) S. Luca Orfeo da Fano, 18) Frà Orazio Malvicio, Romano, 19) S. Jos. Bianchi, Fiorentino, 20) S. Stef. Ugerio, Cremonese, 21) S. Leonardo Crescenti, Bolognese, 22) S. Luca Conforti, Calabrese, 23) S. Hor. Griffi, Romano, 24) S. Pietro Montoija, Spagnolo, 25) S. Franc. Spinosa, Spagnolo, 26) Anton. Manni, Forlivese. Also nur vier Priester (Reverendo) und ein Ordensbruder (Frà) unter 26 Sängern. Am Ende der Liste ist (ohne Numerirung) beigefügt: „Sign. Gio. Pierluicoi (sic) mastro (!) di capª di S. Pietro.“

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sang (al papa mentre desinava). Seine Heiligkeit fragte den Kapellmeister, von wem das Motett gewesen sei, das man während des Mahles gesungen habe. Dieser antwortete: Von Jo. Maria Nanino. „Der Papst äußerte sich sehr unzufrieden über die Textworte. Man erwiderte, sie seien doch der heiligen Schrift entnommen gewesen" u. s. w.

Im Jahre 1595 war Aug. Martini Kapellmeister und nach diesem wieder Franc. Sotto. Es verdient auch erwähnt zu werden, daß am 5. März 1594 kein einziger der Collegen Palestrina's auf die sieben Julii und 12 quattrini verzichtete, welche an diesem Tage an jeden der 25 Kapellsänger für die abgehaltenen Exequien vertheilt wurden. [1])

Eine interessante Notiz findet sich unter dem 24. April 1594: „Paulo Fumone, Hipp. Gambocci, Gio. M. Nanino und Paulo Faccone fragen beim Collegium an, ob diejenigen, welche Priester werden wollen, den kanonisch vorgeschriebenen Tischtitel von der Capella erhalten können, was bejaht wird." Wahrscheinlich bezog sich diese Anfrage auf Hor. Griffi, welcher am 24. Sept. des gleichen Jahres auf den titulus capellae geweiht wird und seine Collegen zum ersten hl. Meßopfer für den Tag des heil. Lukas in die Kirche S. Giovanni dei Fiorentini einladet; dieselben nehmen die Einladung mit Dank an.

Im Jahre **1604** war Gio. Maria Nanino Kapellmeister und Stef. Ugerio Punctator. Dieser meldet, daß am 25. Jan. unter vielen Gegenständen auch beschlossen wurde, jeden wenigstens um einen Scudo zu bestrafen, der im Dienste gefehlt habe, also punctirt worden sei, aber dennoch am nämlichen Tage in einer Kirche oder in einem Oratorium als Sänger, Spieler oder Kapellmeister (a cantare o suonare e fare da maestro di capella) bei feierlichen Gelegenheiten fungire; nach Umständen können „maestro e collegio" eine noch höhere Strafe dictiren.

[1]) Die Notiz lautet wörtlich: Sabbato a di 5 Marzo non mancò nessuno; questa mattina il Sor Thomaso pagò il mese de Marzo e fece la distribuzione della paga della bona memoria del sig. Gio. da Palestrino (sic) delli denari che avanzorno (?) per far l'esequie e toccava sette giulii e 12 quattrini per uno.

Aus dem sixtinischen Archive ist nur noch die Nachricht zu erwähnen, daß Gio. Mar. Nanino am 11. März 1607 gestorben und in S. Luigi dei Francesi begraben worden ist.

Außer diesen gleichzeitigen Dokumenten, welche vom Lebensgange des Giov. Maria Nanino berichten, müssen noch einige Vorkommnisse erwähnt werden, die ein helleres Licht auf seine Thätigkeit und sein Ansehen in Rom werfen.

Im Punctationsheft von 1584 liest man unter dem 6. Juli, daß im Sängerkolleg beschlossen wurde, kein Mitglied der päpstlichen Kapelle solle sich in eine jüngst errichtete Sodalität von Musikern aufnehmen lassen [1]) aus vielen guten Gründen; ebendaselbst wird unter dem 7. September des nämlichen Jahres die Frage nochmals besprochen und wieder ablehnend entschieden: „Da uns aber zu Ohren gekommen ist, daß Einige unserer Collegen sich in diese Sodalität bereits aufnehmen ließen, so bestimmen wir: „ne quis nostri Collegii dictam musicorum societatem ingrediatur, et si secus fecerit 50 aureorum nostro arbitrio applicandorum mulcta puniatur." Einen gewissen Jo. B. Jacomettus, der ohne Wissen des Collegiums in diesen Verein eingetreten sei, erklärt man, zum warnenden Exempel, seines Monatsgehaltes von 9 Scudi (solutione aureorum 9) für verlustig. Nun aber geht aus einem Sammelwerk der Bibliothek des Liceo communale in Bologna hervor, daß auch Giov. Maria Nanino, Giov. Pierluigi da Palestrina, Oratio Griffi, Arcang. Crivelli, welche ebenfalls im Register der päpstlichen Sänger stehen, dieser neuen Sodalität angehörten.

Unter dem Titel: Le gioie. Madrigali a 5 voci di diversi eccelmi Musici della compagnia di Roma novamente posti in luce. Libro I. Venetia **1589** edirte nämlich Felice Anerio eine Sammlung von Madrigalen, die er dem Bischofe von Spoleto, Mons. Don Pietro

[1]) Siehe auch 9. Band des Bullarium Rom., wo im Breve Innocenz XII. Exponi nobis vom 16. Juli 1699 diese Beschlüsse der päpstlichen Sänger erwähnt werden und Pietro Alfieri: „Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed accademia de' maestri e professori di musica di Roma. 1847, Tipogr. di M. Perego-Salvioni, pag. 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Orsino dedicirte. Im Vorworte schreibt er: E grandissima ventura per certo quella della vertuosa compagnia de i Musici di Roma havendo per Signore et Padrone loro V. S. Illustrma la quale . . . . . ma a nessuno è stata così favorevole questa buona sorte, quanto ella si mostra d'esser à me: poiche non solo sopra ogni mio merito sotto la felice protettione di V. S. Illma mi hà fatto elegere indegno Maestro di Capella di così degna Compagnia, ma anchora ha voluto favorirmi di farmi venir nelle mani in questo tempo una scelta di Madrigali di alcuni sceltissimi ingegni di questa honorata Compagnia, compositioni in vero, che per lo splendore di esse altro nome non meritano, che di gioie u. s. w. Der Nachfolger Palestrina's als Komponist der päpstlichen Kapelle (Palmsonntag 1594) war also durch den Protector des von Gregor XIII. approbirten Cäcilienvereines in Rom, den Bischof von Spoleto, als Kapellmeister dieser Kompagnie bestellt worden und hatte von den hervorragendsten Mitgliedern Beiträge für die Madrigalensammlung erhalten, welcher er deshalb den Titel: Edelsteine (gioie) gibt; er spricht ferner „von der Bosheit des Neides und dem Ungemach der Zeiten" (malignità dell' invidia, ingiuria de' tempi), hofft jedoch, daß diese Schwierigkeiten durch den hohen Protector überwunden werden können. Neunzehn Komponisten, nur von Mitgliedern dieser neuen „Compagnia", sind in der Sammlung vertreten und zwar in folgender Ordnung: 1. Gio. Maria Nanino, 2. Gio. Pierluigi Pelestino (sic), 3. Felice Anerio, 4. Luca Marenzio, 5. Annibal Stabile, 6. Oratio Griffi, 7. Rugg. Giovanelli, 8. Giov. de Macque, 9. Arcang. Crivelli, 10. Paolo Quagliati, 11. Annibale Zoilo, 12. Gio. Troiano, 13. Gio. Andr. Dragoni, 14. Paolo Belasio, 15. Cristof. Malvezzi, 16. Bartol. Roy, 17. Bernardino Nanino, 18. Gio. Batt. Lucatelli, 19. Franc. Suriano. Was hatte einer so imposanten Kundgebung gegenüber der papierne Protest des päpstlichen Sängerkollegiums zu bedeuten?! Als Anführer steht merkwürdiger Weise Giov. Maria Nanino vor Palestrina und dem officiellen Kapellmeister Felice Anerio, — ein untrüglicher Beweis seines hohen Ansehens in dieser Gesellschaft und unter den römischen Komponisten!

Die Anschauungen, welche noch 1584 so schroff gegen den neuen Verein lauteten, scheinen also nicht lange angehalten zu haben, denn es ging sicher gegen Anstand und Vernunft, sich auszuschließen, nachdem der Papst für die Constituirung seine Zustimmung gegeben und einen eigenen Protector aufgestellt hatte. Über den Zweck dieser Congregation könnte wohl die päpstliche Bulle den besten Aufschluß geben, die aber merkwürdigerweise verloren gegangen zu sein scheint, denn auch im neuen Decrete des Papstes Pius VIII. vom 24. Aug. 1830 „Bonum est confiteri" und im Archiv der jetzigen Accademia di S. Cecilia kann nur in traditionellen Formen Aufschluß gefunden werden.[1]) Jedenfalls war der Zweck dieser Musikgilde in erster Linie, die vom Concil von Trient geforderten Reformen dadurch zur Durchführung zu bringen, daß man Niemanden als Kapellmeister und Sänger an den römischen Kirchen zuließ, welcher nicht dieser Congregation angehörte und sich vor dem Ausschuß derselben, also wahrscheinlich vor Fel. Anerio als Kapellmeister, und Gio. Mar. Nanino und Giov. Pierluigi, als Lehrer der für die nöthige Ausbildung errichteten Schule durch eine Prüfung qualifizirte. Da sich das Collegium der päpstlichen Kapelle besonderer Privilegien erfreute und in Wahrung derselben eifersüchtig war, so erklärt sich die gereizte Stimmung in den Beschlüssen von 1584. Man konnte aber nicht länger widerstehen und mußte wenigstens den Einzelnen Freiheit gewähren, beizutreten oder wegzubleiben.

Einen weiteren Beleg aber für den wohlthätigen Einfluß, den Giov. Maria Nanino auf die Ausbildung seiner Collegen in der päpstl. Kapelle ausübte, fand ich im Archiv der Segretaria della S. Visita zu Rom. Die Acta Visitationis Apostol.

[1]) Das genannte Aktenstück (s. Alfieri loc. cit. S. 9) sagt: „Quoniam vero vocum concentus suavesque modi consonent cum decore Domus Dei sane oporteat, Romani Pontifices omnem curam in id etiam contulerunt, quos inter commemorare Nobis lubet, Gregorium XIII. qui S. Concilii Tridentini decreto de observ. et evitand. in celebratione Missae inhaerens, ubi praeter alia praescriptum est ab Ecclesiis eas Missas arceri, in quibus, sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquod miscetur, suam tribuit auctoritatem, ut hic in Urbe, musicorum societas seu Congregatio instituteretur, quae postea in S. Caeciliae patrocinio posita, ejus nomen adepta est."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ss. D. N. Urbani VIII. pars III. enthalten nämlich von p. 1139—1155 einen höchst interessanten Bericht über die Visitation der päpstlichen Kapelle, welche am 5. Mai 1630 unter dem Protector Cardinal Biscia stattfand. Jeder gab seine Wünsche und Beschwerden zu Protokoll und meistens ist auch das physische und Dienstalter beigefügt. Während die Liste von 1594 (s. oben) sehr wenige Komponisten enthält, haben wir es nach etwa 30—40 Jahren mit Persönlichkeiten zu thun, welche in der Musikgeschichte und Bibliographie mit Achtung oder Bewunderung genannt werden, z. B. Don Vinc. de Grandis, Contralt, Priester, geb. zu Monte Alboddo in der Diözese Sinigaglia, 52 Jahre alt, seit $24^3/_4$ Jahren Kapellsänger. D. Aldobrand. Trabocchi, Priester, geb. zu Pienza, 60 Jahre alt, 12 im Dienste, Ant. Tamburrino, Priester, geb. zu Bologna, 41 Jahre alt, seit 11 Jahren Kapellsänger, Loreto Vittori, Sopran., Kleriker aus Spoleto, 27 Jahre alt, davon 9 im Dienste, Stef. Landi, Contralt, römischer Kleriker, 43 Jahre alt, Santi Naldino, Contralt, römischer Priester, 45 Jahre alt, $13^1/_2$ im Dienste u. s. w. Auch Gregorio Allegri befindet sich unter den Sängern und wir erfahren authentischen Bericht über das Jahr seiner Geburt, das Fétis „vers 1560" ansetzt; es heißt l. c.: „Don Gregorio Allegri, Contralto, Sacerdote, Romano", sein Alter wird auf 46 Jahre angegeben; also ist er 1584 geboren. Gregorio nennt nun den Gio. Maria Nanino seinen „mastro" und bemerkt: damals habe jeder Sänger, der im Contrapunct nicht tüchtig genug war, Unterricht nehmen und dafür monatlich 2 Scudi bezahlen müssen; diese Einrichtung solle man wieder treffen für Jeden, „chi ha bisogno d'imparare di Contrapuncto". Die Lehrzeit Allegri's bei Nanino wird also wohl in die Jahre 1600—1607 fallen.

Diese Notiz führt uns auf die bisher älteste und von allen Geschichtsschreibern als Quelle citirte und benützte Nachricht des Antimo Liberati über Gio. Mar. Nanino vom Jahre 1685. Er nennt sich selbst einen Schüler von Greg. Allegri und Orazio Benevoli, war päpstl. Sänger, Kapellmeister in Ss. Trinità de' Pellegrini und versah den gleichen Posten, sowie das Orgelspiel in der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima zu Rom. Die Sätze, in denen Liberati vom Lehrer und von der Thätigkeit Palestrina's, sowie von der Schule des Gio. Mar. Nanino redet, werden im Zusammenhange[1]) viel verständlicher sein,

[1]) Der Titel des Büchleins lautet: **Lettera | Scritta | dal Sig. Antimo Liberati in risposta ad una | del Sig. Ovidio Persapegi | Che gli fà istanza di voler vedere, ed' essaminare i Componimenti di Musica | fatti dalli cinque Concorrenti nel Con- | corso per il posto di Maestro di Cappel- | la della Metropolitana di Milano fatto | sotto il dì 18. Agosto 1684. alla presenza delli Illustriss., e Reverendiss. Signori | Rettore, e Deputati di detta Vene- | randa fabrica: e voler dare il suo pare- | re, quale de' cinque Concorrenti sia il migliore. |**

. . . . . .

In Roma. Per il Mascardi. M.DC.LXXXV.

Auf Blatt 22—25 schreibt er:

. . . . . .

„Trà i molti Maestri di Musica Oltramontani, che piantarono Schole di Musica in Italia, et in Roma (come quei che furono i primi à possedere il Canto, e modulatione harmonica figurata) vi fù Gaudio Mell fiandro, huomo di gran talento, e di stile molto culto, e dolce il qual piantò in Roma una nobile, et eccellente Schola di Musica, da cui ne scaturirono diversi ruscelli di virtù, mà il torrente principale, e maggiore, che assorbì, e disperse tutti gl'altri riuoli fù Gio: Pier Luigi Pelestrina (sic) il quale (fatto nascere dal grand' Iddio, come piamente si può credere à quest effetto) auanzando à gran passi non solo tutti i suoi Condiscepoli, mà il proprio Maestro, s'elesse da sè, spinto dal proprio gusto, e dal dono di Dio, uno stile di modulatione harmonica così vago, così nobile, così erudito, così facile, così soddisfacevole al Musico, et all' Idiota, che con una sua Messa di compositione à bella posta fatta, e cantata alla presenza di Papa Marcello Ceruino, e del Sacro Collegio de' Cardinali, fù bastante à rimouere l'intentione di quel Pontefice che volendo riconfirmare la Bolla di Papa Giovanni XXII. concernente la moderatione della Musica nelle Chiese, che comincia: Docta Sanctorum Patrum decreuit auctoritas, etc. Sentendosi nuovi sconcerti di Musica, voleva con altra Constitutione Apostolica proihibire (!) affatto la Musica da i Sacri Tempij sub anathemate. E fece conoscere quell' huomo insigne col suo mirabile giudizio, et divina melodia di quella Messa, che li sconcerti inuece di Concerti, che frequentemente si sentiuano nelle Chiese, di Musica, e di parole, non era defetto dell' arte, mà degli Artefici, e della loro imperitia; Che perciò morto in breve tempo il Papa. e succedendo à quello Paolo Quarto, al medemo egli dedicò la detta Messa, intitolata: Missa Papae Marcelli, come sino à nostri giorni si vede, e si sente, specialmente nella nostra Cappella Pontificia, e si sentirà sinche dura il Mondo, meritandolo quella penna, che non hà saputo imprimere nelle carte, che un' harmonia divina, e

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

als in der Fassung, in welcher sie Baini (Vol. I. p. 21 sequ. und Vol. II., an mehreren Stellen) stückweise und mit abschwächendem Commentare abdrucken ließ.

In kurze Worte gefaßt, erzählt also Liberati: 1) Daß ein Flamländer, Gaudio Mell genannt, eine Musikschule in Rom errichtet hatte, aus welcher viele Schüler gleich Bächlein hervorgingen; der bedeutendste darunter, gleichsam der Hauptstrom, sei Palestrina gewesen. 2) Dieser habe durch die Komposition einer Messe den Papst Marcellus und das Cardinals-Kollegium abgehalten, den Kunstgesang gänzlich aus der Kirche zu entfernen. 3) Pierluigi hatte entweder keine Anlage, eine Schule zu bilden oder konnte es wegen vieler Beschäftigung nicht, „aber er schloß sich an die Schule von Gio. Maria Nanino, seinen Mitschüler und ganz vertrauten Freund an, der ebenso tüchtig als gelehrt war in der Komposition und im Contrapunkt und der päpstl. Kapelle als Sänger angehörte. Palestrina erschien öfters persönlich in dieser Schule und war beim Unterricht zugegen. Als der tüchtigste und würdigste Meister entschied er Differenzen und Meinungsverschiedenheiten, welche sich zwischen den zahlreichen Schülern und den Professoren herausstellten."

Die ganze Erzählung Liberati's beruht auf Traditionen und verdient in den Hauptgrundzügen beinahe so viel Glauben, als etwa schriftliche Meldungen aus dem 16. Jahrhundert selbst.

Ich halte also für sicher, 1) daß Palestrina einen Flamländer zum Lehrer hatte, und zwar in den Jahren um 1540—1545. Ob dieser Gaudio Mell,[1]) oder wie er geheißen hat, ist für die Thatsache bedeutungslos.[2]) Daß aber ein Flamländer und nicht ein Franzose der Lehrer Palestrina's

tutta rivolta ad esprimere le lodi del grand' Iddio, e de' suoi Santi, che continuamente si cantano ne' Sacri Tempij di Roma, e fuori doue possono hauersi le sue compositioni. Et il medemo Pelestrina (!) in premio della detta Messa fù constituito da quel Pontefice Compositore perpetuo della Cappella Pontificia, Dignità, che mancò nella detta Cappella con la mancanza della sua Persona. Questo grand' huomo nelle sue modulationi harmoniche, come s'è detto, s'elesse, e si concepì un opinione da sè, e diversa nello stile da tutti gli altri che vissero auanti di lui, e Coetanei, e Condiscepoli suoi, oscurando tutti gl'altri col suo impareggiabile valore. Non hebbe egli genio di far Schola, ò non potendo per l'assiduo impiego della Compositione harmonica; mà s'unì, e si conformò con la schola di Gio. Maria Nanino suo Condiscepolo, et amico confidentissimo, valoroso quanto dotto Compositore, e Contrapuntista, ascritto per Cantore nella Capella Pontificia; dimodo che in quella schola compariua, et assisteua bene spesso il medesimo Pelestrina. (!) come dignissimo Maestro principale, decidendo le differenze, et opinioni che nasceuano tra' Scholari, ò Professori diversi, che iui à bella posta frequentauano. I scholari poi perfettionati, scielti e diletti (trà i molti del detto Gio. Maria) fu primieramente Bernardino suo fratello minore, che riuscì di mirabile ingegno e diede maggior lume alla professione con la novità della sua vaghissima harmonia in ogni stile, e piena di grand' osseruanza e dolcezza."

[1]) Baini trägt allein die volle Verantwortung für die Hartnäckigkeit, mit welcher sein in Memorie Vol. I. p 21—25 versuchter Nachweis, daß der in Besançon geborne Claude Goudimel, der bekannte calvinische Psalmensänger, welcher am 24. August 1572 in der Loire seinen frühen Tod fand, Palestrina's Lehrer gewesen sei. Seine etymologische Ableitung Goudimel aus Gaudio Mell erinnert jedoch sehr an den bekannten aus αλώπηξ herstammenden „Fuchs". Der dreisten Behauptung, daß in der sixtinischen Kapelle und in römischen Kirchen außerordentlich viele Werke Goudimel's vorhanden seien, muß direct widersprochen werden, denn nur ein paar Exemplare der Pariserdrucke von Adr. le Roy aus 1558 existiren dortselbst. In der päpstl. Kapelle ist weder unter den Musikalien, noch in den Punctationsbüchern eine Spur von Goudimel vorhanden. Der Name Goudimel kömmt in der Bibliographie zum erstenmal 1549 vor, Palestrina's erstes Werk erschien 1554. Also fünf Jahre später wäre der Schüler mit dem 1. Buche der Messen als fertiger Meister im strengsten Stil an die Öffentlichkeit getreten, nachdem der Lehrer mit einigen unbedeutenden chansons in einem Sammelwerke seine musikalisch—literarische Laufbahn eröffnet hatte! Die Hauptbeweiskraft aber liegt in den Kompositionen, deren Stil sichtbar verschieden ist. Über dieses Thema muß jedoch in der Palestrinabiographie ausführlicher geredet werden. Sehr gutes Material bietet Georg Becker's Studie: „Goudimel et son oeuvre. Notice biographique et bibliographique" in Nr. 8, 34. Jahrg., 1885 des bulletin historique et littéraire der société de l'histoire du protestantisme français. Becker hatte nur nicht den Muth, die Schlußfolgerung aus seinen Beobachtungen zu ziehen. Von der Bemerkung des Fétis in biogr. univ. tom. VI. p. 278 über Nanino sagt er ganz richtig (S 341): „Quel non sens en si peu de mots!"

[2]) Unter den Sängernamen der päpstl. Kapelle (s. Bausteine 3. Heft, S. 121) findet sich ein Leo Reydumel im Jahre 1512 als Mitglied des deutschen campo santo in Rom verzeichnet. Bei der Virtuosität der Italiener, fremde Namen zu verhunzen (meine Wenigkeit heißt dort gewöhnlich Abele), könnte man eher diesen, als Goudimel, für den Lehrer Palestrina's halten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gewesen sei, ergibt sich aus dem Stile der Palestrinensischen Kompositionen der ersten Periode, besonders dem 1. Buche der Messen. 2) Daß die M. Papae Marcelli dem Papste Marcellus II. (1555) schon bekannt war und von Palestrina um diese Zeit komponirt worden ist. Die Bainische Erzählung von drei Messen, unter denen die obige als beste erklärt wurde, habe ich schon im 2. Hefte der Bausteine (S. 9) entkräftet und kann noch beifügen, daß die erste und ä teste Abschrift der M. Papae Marcelli, ohne Namen des Komponisten und ohne Titel, mit dem 2. Agnus Dei, in einem Codex von S. Maria Maggiore sich vorfindet, der um 1562 geschrieben wurde. Der Cardinal Marcello Cervino kann sehr wohl mit ernsten Gedanken in Bezug auf Reform der Kirchenmusik beschäftiget gewesen sein und den jungen Palestrina in sein Vertrauen gezogen haben; daß er als Papst seine Pläne nicht durchführen konnte, verhinderte der auffallend rasche Tod, der ihn schon nach 22 Tagen ereilte. Palestrina war damals päpstlicher Sänger, hatte vielleicht alle Hoffnungen auf Marcellus II. gesetzt, wurde aber unter seinem Nachfolger mit vollem Gehalte wieder aus der Kapelle entfernt. Dankbare Erinnerungen und schmerzlich getäuschte Hoffnungen halte ich für die Motive zum Titel der, früher ohne Bezeichnung in die Gesangscodices eingetragenen und erst im 2. Buche der Messen (1567) vom Komponisten selbst benannten, M. Papae Marcelli. Sie paßt sehr gut in die Periode, in welcher Pierluigi als Kapellmeister von S. Giovanni im Lateran (1556—1561) seine durch Einfachheit und Wohlklang ausgezeichneten Improperien komponirte.

3) Der beim Tode Palestrina's zehnjährige Greg. Allegri, der Gewährsmann Liberati's, hat sicher von seinem Lehrer Giov. Mar. Nanino erzählen hören, daß Palestrina den von Nanino geleiteten Unterricht besucht und durch seine Auctorität und Meisterschaft Einfluß ausgeübt hatte. Nur das Wort „condiscepolo, Mitschüler" ist ein handgreiflicher Irrthum; vielleicht wollte er „discepolo" sagen! Aus welchen Gründen Rochlitz [1]) den Giov. Maria Nanino einen Schüler Palestrina's nennt, ist mir unbekannt; jedenfalls hat er das Wahre getroffen. Ich halte dafür, daß Palestrina, als er zum zweitenmal (1571) nach St. Peter ging, diesen seinen Schüler als Nachfolger für S. Maria maggiore empfahl und durchsetzte. Der Hauptbeweis aber für die Annahme, daß Giov. Maria ein Schüler Pierluigi's gewesen ist, liegt in seinen Kompositionen, und unter diesen im Stile der neun Lamentationen, von denen fünf als Musikbeilage zum Kirchenm. Jahrbuch zum erstenmale veröffentlicht werden (s. Vorwort dazu). Auch darf der Umstand nicht unerwähnt bleiben, welcher sich aus den unten folgenden bibliographischen Nachweisen ergibt, daß die ersten Publikationen Palestrina's und Nanino's beiläufig zwanzig Jahre auseinanderliegen, was auf eine Altersdifferenz von ebensoviel Jahren zwischen beiden Meistern schließen läßt. Als Schüler Giov. Mar. Nanino's sind beglaubigt: Ant. Brunelli, Kapellmeister in Prato,[1]) Ant. Cifra, Greg. Allegri, Pier Franc. Valentini, Don Micheli Romano und Giov. Bern. Nanino.[2])

Nanino hatte **1586** dem Herzog Wilhelm von Mantua die 3 u. 5stimm. über Motive des Cost. Festa komponirten Motetten gewidmet [3]) und damit das Vertrauen dieses kunstsinnigen und äußerst freigebigen Mäcenas erworben. Im gleichen Jahre wendet sich der Herzog durch seinen Protonotar Capilupi, der sich eben in Rom befand, um Rath über die Aufnahme zweier Sänger, welche der nachmalige Bassist der

[1]) Sammlung der hervorragendsten Gesangswerke älterer Meister. Mainz, Schott. I. Band, 2. Theil, S. 7.

[1]) In seinen Regole et dichiarationi di alcuni contrapunti. Firenze, Christ. Marescotti 1610, gibt er als Motiv seiner Publikation an: „per honorar la memoria del Sig. Giov M. Nanino (!) mio Ecomo Precettore, quantunque io mi reputi il minimo di tanti suoi valenti scolari" u. s. w.

[2]) Diese fünf nur nach Liberati (1685) und dem Manuscripte Pitoni's im Archiv von S Peter. Pitoni nennt auch Fel. Anerio einen Schüler Nanino's; ich glaube, daß derselbe den Palestrina zum Lehrer hatte, dessen Nachfolger als „compositore pontificio" er auch (1594) geworden ist. Baini nennt noch ohne ausreichende Nachweise (Mem. Vol. II. p. 31) Giov. Dom. Puliaschi, Franc. Severi, Loreto Vittori, Stef. Landi u. Ant. Maria Abbatini.

[3]) Canal irrt, wenn er S. 78 seines Werkes „Della Musica in Mantova" (s. Kirchenm. Jahrb. 1886 „Das Archiv der Gonzaga in Mantua") behauptet, Nanino habe das 3. Buch seiner 5stimm. Madr. dem Herzog dedicirt (s. unten bei 1586).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

päpstlichen Kapelle, Paolo Faccone (1588 aufgenommen), für die herzogliche Kapelle vorgeschlagen hatte. Es handelte sich um den Falsettisten und Coloraturſänger (gran cantore di gorgie e di passaggi) Gio. Luca und um Gian. Batt. Giacometti mit dem Beinamen del Violino; letzterer war päpstlicher Sänger (s. oben S. 86) und galt als Virtuose auf dem Clavichord und der Doppelharfe, unter deren Begleitung er auch sang. Nanino hatte Beiden ein gutes Zeugniß ausgestellt, besonders aber den Giov. Luca als „il miglior soggetto che sia in Roma della sua professione" empfohlen. Capilupi jedoch wollte sich persönlich überzeugen und besuchte mit dem Patriarchen Gonzaga eines „jener wunderbaren Abend-Concerte, welche in Trinità (dei pellegrini, wo sich damals der Sitz der unter Gregor XIII. approbirten Musikergenossenschaft befand, F. X. H.) unter Betheiligung der ersten Musikkräfte Rom's abgehalten wurden." Der Herzog engagirte nur den Giacometti, da Luca, aus beleidigtem Ehrgeiz und wegen höheren Verdienstes in Rom, nicht annahm (s. Canal l. c. S. 46).

Endlich muß noch des musikalischen Wettstreites Erwähnung geschehen, von dem Baini, nach der Erzählung Pitoni's in oben erwähntem Manuscripte, ausführlichere Mittheilung macht (Vol. II. p. 39).

Dieselbe trägt sichtbare Spuren einer nationalen Eifersucht zwischen Spaniern und Italienern, die auch für Lud. da Vittoria der Grund geworden sein mag, gegen Ende des 16. Jahrh. in sein Vaterland zurückzukehren. Pitoni-Baini erzählen nach D. Micheli [1]). Der Spanier Seb. Raval sei 1593 nach Rom gekommen und habe geprahlt, daß er der beste Musiker in der Welt sei und daß es in ganz Italien nicht seines Gleichen gebe. Aus Ärger über diese Goliathmanieren habe man ihn aufgefordert, sich mit Gio. Mar. Nanino und Franc. Suriano zu messen. Bei diesem Wettkampfe sei er schmählich unterlegen, denn diese beiden Meister hätten bereits ihre Kompositionen über vorgelegte Themate fertig gehabt, während Raval noch über den ersten Tacten brütete. Der Spanier habe einen so großen Respect vor diesen beiden Männern bekommen, daß er nie mehr ihre Namen aussprach, ohne „signor maestro" beizusetzen. Wenn Raval die genannten Männer neidlos als „Meister" bezeichnet, so kann das für seinen Charakter nur einnehmen; daß er als Komponist sehr tüchtig war und die Formen Morales-Palestrina mit Virtuosität handhabte, bezeugt sein Erstlingswerk, [1]) das sich in meiner Bibliothek befindet (leider nur Alt u. Baß) und dessen Existenz Baini und Fétis unbekannt geblieben ist. Was er im Vorworte sagt, klingt bescheiden und bringt auf den Gedanken, daß römische Meister zur Drucklegung ermächtigt haben. Unter den Arbeiten, welche durch diesen Wettstreit entstanden sein sollen, nennt man die zu Rom bei Robletti 1610 gedruckten Canoni et oblighi sopra l'Ave maris stella à 3—8 voci von Franc. Suriano und das unten zu erwähnende Manuscript von Jo. Mar. Nanino über einige Melodieen des Costanza Festa.

Franc. Suriano wird von Palestrina selbst als sein „Schüler" genannt (siehe Kirchenm. Jahrb. 1886, S. 41). Aus der Zusammenstellung beider im Wettstreit mit Raval werde ich noch mehr in der Vermuthung bestärkt, daß Giovanni Maria Nanino ein Schüler (nicht condiscepolo) von Pierluigi gewesen ist.

[1]) In Lettera alli musici della capella di N. S. Venezia 1618 und Musica vaga et artificiosa. Venetia 1615; s. auch Baini, Note 478. In dem unschätzbaren Katalog von Gaspari-Parisini über die Bibliothek in Bologna wird auch ein Bericht über einen späteren Wettkampf Raval's mit Achille Falcone angeführt (S. 79 unter Falcone Ant.). Wahrscheinlich lag diese Broschüre dem Pitoni vor, als er in seinem Manuscripte (s. Baini, Note 479) auch von diesem Vorkommnisse berichtete.

[1]) Motectorum 5 voc. D. D. Seb. Raval nobilis Hispani Ordinis obedientiae S. Joannis Bapt. Hierosolymitani. Liber I. Romae apud Franc. Coattinum. **1593.** In der Dedication an Cardinal Alex. Peretti, datirt vom 15. Januar 1593, rühmt er die Tugenden des Vicekanzlers und päpstl. Legaten von Bologna, Cardin. Peretti, und sagt: „Cum haec omnia alta mente considerarem et Romam ad quaedam negotia perficienda quae cordi inerant me contulissem, habita prius venia ab Serenmo Urbinatis Duce, cui debitum servitutis officium exhibebam, ad Vestram Illmam Dominationem ... confugi ... Cum inter alias liberales artes quibus magno quodam studio incensus ab ineunte aetate operam dedi, praecipue musicis exercitationibus fuissem deditus, eo res est redacta, ut aliqua opera aediderim (!) que (!) iudicio doctissimorum in hac arte typis mandanda viderentur ... decrevi hoc exiguum munus et primitias mearum lucubrationum tibi Principi celeberrimo et benefactori amplissimo consecrare etc."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Was Andr. Adami in seinen Osservazioni (Roma, 1711) von Giov. Maria Nanino kurz berichtet, fußt auf den Nachrichten von Liberati; aus seinem Buche (S. 180) wurde das beifolgende Porträt von Giov. Maria Nanino entlehnt (s. oben S. 82).

Zum bibliographischen Theile übergehend, wird es genügen, die wenigen Werke des Giov. Maria Nanino in chronologischer Ordnung [1]) anzugeben und nach Eitner's [2]) Bibliographie der Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrh. (Berlin, 1877) die in Sammlungen jener Zeit von Nanino aufgenommenen Kompositionen summarisch einzureihen. Was die römischen und italienischen Bibliotheken von ihm in Manuscriptcodices enthalten, soll die Studie abschließen. Diese Angaben wollen auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen und es wird jede Vermehrung und Berichtigung mit Dank angenommen.

Wie oben bemerkt fällt die 2. Auflage des 1. Buches der 5stimm. Madrigale in die Zeit von **1571—74**; s. unten 1579, 1582 und 1605.

1576 steht ein zweitheiliges 5 st. Madrigal in der Sammlung des Cipr. de Rore „Musica di XIII autori illustri", welche dem Herzog von Bayern gewidmet ist. Als erster in der Reihe ist „Gianetto Palestina" (!) genannt, als letzter Gio. Mar. Nanino in Gesellschaft bedeutender Männer; s. E. l. c. S. 189.

1579. Di Gio. Maria Nanino | Maestro di Capella in S. M. | Maggiore di Roma | Il I libro di Madrigali a 5 voci. Novamente ristampati. | Libro | (Druckerzeichen) primo. | In Venetia appresso | Angelo Gardano | 1579. Ohne Dedication, Querquart, 26 Numern auf 27 S. Spätere Wiederdrucke 1582 und 1605 mit gleichem Inhalt. In Bologna komplet. Ebenso Bibl. Borghese zu Rom und in München; in Berlin nur Tenor.

1581. Madrigali a 5 voci | di Gio. Maria Nanino et di | Annibal Stabile novamente | composti et dati in luce, Ven. Aug. Gardano. E. S. 193 gibt nur Danzig als Fundort an; die 20 Madrig., von denen 11 auf Nanino treffen, sind aber auch in Bologna, München und Bibl. Borghese komplet. Bologna besitzt ristampa von 1587 mit ganz gleichem Inhalt.

1582. 3. Auflage des 1. Buches der Madr. s. oben 1579. In Bologna komplet.

— In Scotto's Dolci affetti (Eitner S. 193) 4 fünfst. Madrig.

1583 in Pevernage's harmonia celeste (E. S. 196) 1 Nr.

— in Gardano's li amorosi ardori (E. S. 198) 1 Nr.

— in Baldini's il lauro verde (E. S. 199) 1 Nr.

— in Phalese's Musica divina (E. S. 197) 5 Nr.

1584. In Landono's spoglia amorosa (E. nennt irrthümlich 1588, aber die 1. Ausg. mit späteren Aufl. von 1590 und 1592 (E. 223) ist in Bologna, eine Edition von 1585 in Rom bibl. Angelica, jetzt in Accad. di S. Cecilia eingereiht, vorhanden) sind 4 Nr.

1585 in Quagliati's 3 stimm. Canzonette (E. S. 205) 1 Nr.

— in II. libro de floridi virtuosi (E. S. 204) 2 Nr.

— in Waelrant's Symphonia angelica (E. S. 203) 2 Nr.

— in Moscaglia's II. l. de Madr. (E. S. 204) 1 Nr.

1586. Di Gio. Maria Nanino | Musico nella capella di Sua Santità | Il terzo libro de Madrigali | a cinque voci | Novamente composti e dati in luce. In Venetia appresso Angelo Gardano. 21 Madr. auf 21 Seiten. Dedic. des Komponisten, datirt vom 10. Mai, an: Sign. Gironimo Spinolo, del Sig. Giofredo ohne nennenswerthen Inhalt. Complet Ex. in Bologna, Berlin und Münster (Bibl. Santini).

Ein zweites Buch 5stimm. Madrig. muß also existiren; die Bibliographie kennt es nicht, wenn nicht etwa die Sammlung Nanino-Stabile so bezeichnet werden kann. Die Angaben von Fétis, der unter Nanino ein 2. Buch 1580, 1582, 1587 und 1605 kennen will, sind nicht zuverlässig und scheinen auf der Hypothese Nanino-Stabile zu beruhen.

— Joannis Mariae Nanino | In Capella Ponti | ficia Musici | Motecta, ut vulgo appellantur, varie et nova | inven-

[1]) Was in diesen Zeilen aus Bologna vorliegt, verdanke ich auch hier, wie seit Jahren der unermüdlichen Liebenswürdigkeit und höchst genauen Arbeit des H. Advokaten Leonida Busi.

[2]) Statt des vollen Namens kürze ich durch E.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

tione elaborata. | Quae Ternis et Quinis vocibus concinuntur. | Venetiis Apud Angelum Gardanum | 1586 | 25 Num. zu 3 St., 4 zu 5 Stimmen.

Compl. Ex. in Bologna, und bei Proske. Proske kopirte auch die von P. Martini hergestellte Partitur dieses Werkes und nahm einzelne 3st. Sätze in den 2. Band der Musica divina auf.

Aus der Dedication[1]) ist hervorzuheben, daß Herzog Wilhelm von Mantua ein großer Musikkenner und Mäcenas dieser Kunst war, daß dem Nanino besonders die Kompositionen des Cost. Festa zum Muster vorschwebten und daß der Komponist von Jugend auf sich mit der Tonkunst beschäftigte. Wenn Nanino von einer neuen Erfindung redet (inventum novum esse) und sich auf die Urtheile der erfahrensten Männer beruft, unter denen sicher auch Palestrina war, der den Cost. Festa († 10. 4. 1545) noch persönlich kannte und nach meiner Ansicht auch zum Lehrer hatte, so wird folgende Beobachtung zur Erklärung dienen: Bei Cost. Festa, Morales, Palestrina u. s. w., die ich Begründer der röm. Schule nennen möchte, ist gewöhnlich ein cantus firmus als Canon gewählt und die contrapunktirenden Stimmen sind frei erfunden, bei Nanino aber (s. als Beispiel das vierstimm. Hic est beatissimus Evangelista im II. Bande der Proske'schen Musica divina) stehen dem cantus firmus zwei im Canon[1]) geführte kontrapunktirende Stimmen gegenüber. In den fünfstimm. Sätzen sind zwei Contrapunkte als Canon ad Unisonum oder in Diapente u. s. w. beigefügt. Das war neu, führte aber, nebenbei bemerkt, zu Künsteleien und gezwungenen Tonreihen, die offen als Rückschritte in rhythmischer und melodischer Beziehung beurtheilt werden müssen.

1586 in Zuccarini's corona (E. S. 206) 2 Nr.

— in floridi virtuosi III. libro (E. 207) 1 Nr.

— in Verovio's diletto spirituale (E. 208) 3 Nr.

— in Scotto's harmonia di scelti autori (E. 206) 1 Nr.

1587. Neue Aufl. der Madrigale von Nanino-Stabile, s. 1581.

— in Baumann's lateinisch—deutscher Sammlung (E. S. 209) 2 Nr.

1588 in Lindner's Gemma musicalis (E. 211) 1 Nr.

— in Bozi's giardinetto (3st. Madr. und Canzonette, Ricc. Amadino in der Bibl. Canal zu Crespano nur Cant. vorhanden, fehlt bei E.) ist 1 Nr.

— in Ancina's l'amorosa Ero (Bibl. Vallicelli zu Rom, in Bologna Alt und Baß, fehlt bei E.), Brescia, Vinc. Sabbio. ist 1 Nr.

1589 in Anerio's gioie (fehlt bei E., in Bologna komplet, s. oben S. 86) 1 Nr.

— in Verovio's ghirlandu (E. 214 und 751) 1 Nr.

1590 in Bellasio's novi frutti (E. 218 und 1610, E. 250) 2 Nr.

— in Watson's Madrigalensammlung (E. 219) 1 Nr.

[1]) Sie lautet wörtlich:

Gvlielmo Mantvae et Montisferrati | Dvci Serenissimo. |

Quod magna semper cum ratione factum est, ut in quo quisq; studio maxime versaretur, vbi quid in eo elaborasset, id ei maxime dicare vellet, quem sciret in ea ipsa facultate excellere, vt grauissimo simul & probatore & patrono vteretur, hoc mihi nuno faciundum esse existimaui; Gulielme Dux Serenissime. Extant tum Constantij Festae auctoris in musicis grauissimi, tum aliorum in eo genere prestantium virorum multa, diligenter varieq; super Ecclesiastico quodam cantu elaborata. Conatus sum ipse quoque, qui à puero in hac facultate versatus sum, vtinam tanta cum laude, et fructu, quanto cum studio et labore, aliquid in eam rem afferre. Hoc tantum affirmare possum, inuentum nouum esse, peritissimisque viris, quorum etiam hortatu adductus sum vt id edi paterer, haud indignum visum, quod in hominum manibus versaretur. Volui igitur hanc meam qualis qualis esset operam tuae humanitati dicare: constat enim ad immortales tuas magnam quoque musicae laudem accedere. Spero tibi probatum iri conatum meum, teque gratum habiturum, esse me tibi voluntate, atque animo addictissimus. Quod praeterea praestare possim aliud nihil habeo, nisi vt tibi à Deo precor omnem felicitatem, id vero assiduc faciam.

Seruus addictissimus

Jo. Maria Naninus.

[1]) Auf dieses Werk allein kann sich die Bemerkung von Adr. Banchieri in Cartella musicale, Venetia, Giac. Vincenti 1614 beziehen (S. 324): Il P. D. Fulgentio Vallesi Monaco Cisterciense, Gio. Maria Nanino Compositore nella Capella di N. S. et Gio. Paolo Cima Organista in S. Celso di Milano Tutti tre Compositore cellebri, hanno in stampa vn libro per ciascuno di questi Contrapunti obligati sopra il Canto fermo in Canon, opere degne in mano di qualsiasi Musico, et Compositore.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

— in Dialoghi musicali, Venetia. Angelo Gardano, laut Angabe des Catalogue Fétis. Paris, Firmin Didot. 1877. 1 Nr.

1591 in Philippi's melodia olympica (E. 220) 5 Nr.

— in Verovio's Canzonette (E. 221) 1 Nr.

1592 in Conforti's Psalmi (E. 222) 1 Nr.

1594 in Madr. pastorali (E. 224) 1 Nr.

— im Florilegium von Denß (Bohn's Katalog der Breslauerbibl. S. 111) 1 Nr.

1595 in Madrig. di XII autori (E. 225) 1 Nr.

— in Verovio's lodi della musica (E. 235) 4 Nr.

1596 in Phalese's Madrig. a 8 voci (E. 226) 1 Nr.

1597 in Phalese's il vago alboreto (E. 228) 1 Nr.

— in Kaufmann's fiori del giardino (E. 228) 2 Nr.

— in Scotto's Canzonette a 4 voci (E. 229) 1 Nr.

1599. Il primo libro | delle Canzonette | a tre voci | di Gio. Maria Nanino | raccolte per Alessandro | Nanini (sic), et date in luce. | Novamente ristampate. | Druckerzeichen | In Venetia, Appresso Angelo Gardano | 1599. Die Proske'sche Bibliothek dahier besitzt von diesem Werke, das 28 dreist. Canzonetten enthält, von denen keines in einem Sammelwerke sich vorfindet, nur den Canto. Wer war Alessandro? Vielleicht ein Neffe des Giov. Maria, der diesen Wiederabdruck besorgte. Fétis zählt in seiner Biographie ein Buch 3stimm. Canzonetten vom Jahre 1587 auf, ohne den Fundort anzugeben; in seinem Bibliothekskatalog steht es nicht.

— in Vincenti's Motetti a 8 v. (E. 233) 1 Nr.

1601 in canzonette alla Romana (E. 236) 1 Nr.

— in „i diporti della Villa (fehlt bei bei E., in Bologna vorhanden), Venetia, Ang. Gardano, ist das proemio von G. M. Nanino, den Frühling besingt Gio. Croce, den Sommer Lel. Bertani, den Herbst Hippol. Baccusi, den Winter Fil. de Monte.

1605 neue Auflage des 1. Buches der 5st. Madrig.; s. 1579, 1582 und 1609. (Bologna).

— in Nervi d'Orfeo (E. 241) 8 Nr.

1606 in Herrer's hortus musicalis (E. 241) 2 Nr.

1607 in Sacchi's Sammelwerk (E. 242) 1 Nr.

1608 in Müller's deutsche Canzonetten zu 3 St. (E. 245) 1 Nr. mit übersetztem Texte.

1609 besitzt Cassel eine Ausgabe des 1. Buches der 5st. Madr.

— in Herrer's hortus musicalis Liber II (E. 246) 1 Nr.

— in Herrer's hortus musicalis Liber III (E. 247) 4 Nr.

1610 in Molinaro's fatiche spirituali (s. E. Monatshefte 1879, S. 210).

1614 in Costantini's selectae cantiones (E. 257) 3 Nr.

1620 in Costantini's scelta de salmi à 8 v. (E. 265) 1 Nr.

Von diesem Jahre ab verschwindet der Name des Giov. Maria in der Bibliographie. Der von Giov. Bernardino erscheint zum erstenmale im Sammelwerk des Fel. Anerio (1589), ist aber gleichfalls nach 1620 nicht mehr zu entdecken; die meisten selbstständigen Publikationen dieses jüngeren Meisters fallen in die Zeit v. 1612—1620.

In den römischen Bibliotheken sind mehrere Werke des Giov. Maria Nanino in den größeren Gesangscodices eingetragen und zwar:

I. Im Archiv der sixtin. Kapelle (siehe meine Bausteine, 2. Heft, S. 153): 1) Die Missa: Vestiva i colli, 5stimm. An Motteten. 2) Hodie nobis, 6 voc. 3) In diademate, 8 v. 4) In omnem terram, 8 v. 5) Nos autem, 8 v. 6) Beatissime Raimunde, 6 v. 7) Sicut mater, 8 v. An Hymnen. 8) Für Allerheiligen, 9) für Weihnachten, 10) für Peter u. Paul (sämmtlich 4st.). An Psalmen. 11) Beatus vir. 12) Confitebor. 13) Dixit Dñs. 14) Laetatus sum. 15) Laudate pueri. 16) Magnificat, sämmtlich 8stimm. und der Psalm Miserere, ein 4st. Falsobordone, abwechselnd mit einem 5st. von Dentice.

II. Im Lateran der 4stimm. Hymnus Audi benigne conditor in Cod. 67.

III. In S. Maria maggiore ein sehr interessantes Blatt, vielleicht Autograph, auf welchem in einem 4stimm. Satze alle möglichen Notenligaturen jener Zeit eingeflochten sind mit Angabe ihrer Werthe in Zif-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fern. Es scheint für die Contrapunktstudien der Schüler bestimmt gewesen zu sein und soll an anderer Stelle publizirt werden.

IV. In der capella Giulia zu St. Peter. 1) Die 9 Lamentationen der Charwoche (Cod. 44), von denen 5 als Musikbeilage vorliegen.

2) Sancta et immaculata, 8 v. 3) eine dreichör. lauret. Litanei. 4) Hodie Christus, 4 v. 5) Magnificat, 8 v. 6) Dixit Dñs, 8 v.

V. In der ehemaligen Bibliothek des Collegium romanum brachte Proske aus den Sammelbänden der sogen. Altempscodices[1]) (collectio major et minor) folgende Werke in Partitur und zwar zu 8 Stimmen: Dixit Dñs, Benedictus Dominus, Domine Dominus noster, 2 lauret. Litaneien, Magnificat, Hodie nobis, Sancta et immaculata, Verbum caro factum est; Zu 5 St.: Haec dies und Veni sponsa Christi.[2])

Außer diesen Kompositionen des Giov. Mar. Nanino, welche gegenüber einer mehr als 35jährigen öffentlichen Thätigkeit und im Vergleich zu den vielen und großen Werken Palestrina's an Zahl außerordentlich gering sind, aber sich (wie die Sammelwerke bezeugen) ziemlicher Beliebtheit erfreuten, muß noch seiner theoretischen und Schulwerke Erwähnung geschehen. Sie befinden sich in Bologna (Liceo communale aus der Bibliothek des P. Martini) und sind im Katalog der theoretischen Werke dieser kostbarsten Musikbibliothek (Bologna, Romagnuoli 1890) genügend beschrieben, daher kann ich mich kürzer fassen.

Der werthvollste Codex ist ohne Zweifel C, 35 mit dem Titel von *späterer Hand*: 157 contrapunti sopra del canto fermo intitolato la Base di Cost. Festa, opera di Giovan Maria Nanino da Vallerano. (128 Blätter in 4°.) Auf dem letzten Blatte steht: „Finis 1602 Mantuae die 23. Octobris." Ich halte dieses Werk für ein Autograph Nanino's; es entstand, wie Micheli vermuthen läßt, aus dem Wettkampf mit Raval, s. oben S. 91. Aus der Notiz ergibt sich unschwer, daß Nanino dasselbe in Mantua, wo er beim Sohne Wilhelms, dem Herzog Vincenz Gonzaga (reg. 1587 bis 1611) verweilt haben mag, verfaßt oder wenigstens beendiget hat. Die textlosen Contrapunktübungen sind im Style der Motetten von 1586 gehalten, über dem cantus firmus aus Compositionen des Cost. Festa sind 2—8 und 11st. Contrapuncte und Canons erfunden.

Ein zweites Exemplar des gleichen Werkes befindet sich ebendort unter T, 225 und ist nach Gaspari's Bemerkung von Girol. Chiti kopirt.

In der ehemaligen Bibl. Corsini zu Rom befindet sich ein Manuscript über Contrapunkt, in welchem am Anfange und am Ende mehrere Blätter fehlen.[1]) Dasselbe wurde von dem päpstl. Sänger Orazio Griffi (s. S. 83) geschrieben und die Kopie, wie er selbst bemerkt, am 5. Okt. 1619 vollendet.

P. Martini erwähnt desselben in seiner Storia della Musica Tom. I. p. 461 mit den Worten: „Trattato Ms. Di Contrap. con le regole per far Contrappunti a mente di Gio. Maria e Bernardino Nanino *suo nipote*"; in Bologna existiren *zwei* Kopieen dieses Tractates unter B 124 und 125. Das Exemplar unter B 124 ist theilweise von P. Martini selbst geschrieben und trägt vorstehenden Titel; ich halte den-

[1]) Der 1869 noch vorhandene Musikkatalog der Kapelle Altemps zählt außer den obigen noch folgende Kompositionen von Giov. Maria Nanino auf, welche in anderen verloren gegangenen codices gestanden haben werden: Oculi mei, 3 v., die Missa Vestiva zu 5 St., Mot. Omnis spiritus zu 6 St., Beatus vir, Domine quis habitabit, Cantate Domino, Nocte surgentes zu je 8 St., Laudate pueri und Omnes gentes zu je 12 St.

[2]) Die meisten dieser Kompositionen von G. M. Nanino, dazu noch O altitudo divitiarum, 8 v. (aus Sacchi 1607), das auch in Bologna in Partitur ist, befinden sich in Bibl. Santini (Münster).

[1]) Adr. de la Fage gibt in seinem essais de diphtérographie musicale, Paris, 1864. p. 303 eine eingehendere Schilderung und bemerkt, daß es mit p. 51 beginnt und mit p. 114 endiget mit der Notiz: caetera desiderantur. Auch Baini fertigte eine Kopie dieses Fragmentes. De la Fage kömmt S. 305 l. c. auf den Streit zwischen Raval und Ach. Falcone zu sprechen. Er weist auf die Madrigalsammlung des letzteren von 1603, Ben. Giac. Vincenti hin, welche eine Erzählung darüber von Seite Falcone's enthält, sowie auf den Bericht Raval's im Libro de Mot. a 3, 4, 5, 6 e 8 voci. Palermo, de Franceschi. 1601. Raval nennt sich maestro della Regia di Pallermo; sein Vorwort ist vom 25. Juni 1600 datirt. Außer dem oben (S. 91) erwähnten Motettenbuch Raval's von 1593 kennt de la Fage noch das 1. Buch 5stimm. Madr. Ven. Vincenti 1593 und Le Lamentazioni a 5 v. Roma, Mutio. 1594, ohne den Fundort anzugeben. Vergl. über diesen zweiten Streit auch Ambros, Musikgesch. S. 591 der 1. Aufl.,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

selben für richtiger als den von B 125, der lautet: „Regole di Contrappo. di Gio. Ma. Nanino, e del suo fratello minore Gio. Bernardino". Beide Kopieen sind genau nach dem Originale des Dr. Griffi gefertiget, in B 124 sind nur auf pag. 2 einige historisirende Zeilen mit dem Citate (?): P. M. M. 5. 169 vorgesetzt.

Außerdem bewahrt Bologna noch: Rudimenti e regole di contrapunto, attribuite a Gio. M. Nanini. (!) Manuscript von 16 Seiten, möglicherweise Autograph desselben, das jedoch nur die vier Notenbeispiele aus B 125, p. 17 enthält.

Unter Q, 12 endlich finden sich: „Diversi contrapunti doppii a 4 e 5 voci di Gio. Ma. No." (8 Seiten in 4°), möglicherweise Autograph Nanino's mit drei „Canoni del Palestrina" von gleicher Hand.

In neueren Partiturausgaben erschienen (s. E. Monatshefte für Musikgesch. 2., 3. und 16. Jahrgang) von Giov. Maria Nanino: Drei 3st. Mot.: Hic est beatissimus Evang., Laetamini und Lapidabant Stephanum aus der Motettenausgabe von 1586 in Proske's Mus. div. II. Band, das 4st. Hodie Christus natus est. Mus. div. II. Bd. aus einem röm. Manuscr., das Miserere in Falsob. Mus. div. 4. Bd., Seite 210; die fünfstimm. Osterantiphone Haec dies aus Collectio Altemps. bei Rochlitz und Tucher; die zwei 8stimm. Ps. Cantate Dño und Dñe quis habitabit aus Costantini's Sammlung von 1614 in Commer's 25. Band der Musica sacra,[1]) und die 5 Lamentationen dieses Jahrbuches.

Mit einigen Sätzen die Resultate dieser Studie zusammenfassend, dürften die Musiklexika unter Nanino Giov. Maria etwa nachfolgenden Artikel einreihen:

Giov. Maria Nanino wurde zwischen 1545 und 1550 zu Tivoli geboren und hatte nicht Claudio Goudimel,[1]) sondern sehr wahrscheinlich Giov. Pierluigi da Palestrina zum Lehrer, dessen Nachfolger er 1571 an der liberianischen Kapelle zu S. Maria maggiore geworden ist. Im Jahre 1575 vertauschte er diesen Posten mit der Kapellmeisterstelle in S. Luigi dei Francesi, wurde 1577 als Kleriker in die päpstliche Kapelle aufgenommen und als jüngere Kraft im Laufe der folgenden Jahre zu verschiedenen Vertrauensangelegenheiten herbeigezogen. Um diese Zeit begann er unter der auctoritativen Mitwirkung Palestrina's eine Musikschule zu gründen und schloß sich dem unter Fel. Anerio's Leitung stehenden, durch Gregor XIII. approbirten Musikerverbande römischer Tonkünstler an, dessen Aufgabe es nach den Bestimmungen der kirchlichen Behörden war, für die Besetzung der Kapellmeister- und Sängerposten an den zahlreichen römischen Kirchen durch tüchtige und erprobte Kräfte zu sorgen. Die „geistige Strömung", welche durch Cost. Festa, Christoph. Morales, Giac. Arcadelt und Giov. Animuccia eingeleitet war, in Palestrina aber „mit Ausscheidung oder Überwindung aller fremden Elemente eigenst römisch wird" (nach Ambros), findet mit Giov. M. Nanino ihren Abschluß. Er sucht durch ernste und künstliche Contrapunctstudien in seinen Schülern und bei der heran-

[1]) Die bei Eitner außerdem aufgezählten Tonsätze: Diffusa est. 4 v in Prince de la Moskowa und Lück, Exaudi nos, 4 v. bei Rochlitz und Tucher, besonders aber das so sehr verbreitete Stabat mater, 4 v. bei Rochlitz, Cichoki und Tucher halte ich für apokryph; letzteres besonders trägt alle Spuren einer viel späteren Zeit an sich. Aus Baini's Partituren in Bibl. Casanatense zu Rom kopirte ich die 8stimm.: Exsultate Deo, In diademate capitis, und Nos autem gloriari (in der sixtin. Kapelle). ein 6stimm. Magnificat VI. Toni und 4stimm. Falsibordoni VI., VII. et VIII. Toni. In einem Foliocodex meiner Bibl. (geschr. 1603) steht ferner die 5stimm. Messe: Vestiva i colli (s. oben sixt. Arch.)

[1]) Proske drückt sich vorsichtiger als Baini in Mus. div. Tom. II. p. XLI. aus: „Wenn dieser Meister durchgehends als Freund und Mitschüler Palestrina's bezeichnet wird, so ist letzteres nur in dem Sinne zu verstehen, daß Cl. Goudimel ihr gemeinschaftlicher Lehrer gewesen, der weit jüngere Nanini jedoch diesen Unterricht nicht gleichzeitig mit Palestrina genossen habe." Dazu bemerke ich aber, obige Notizen (S. 89) ergänzend, daß Cl. Goudimel im Jahre 1553 bereits, mit Nic. Duchemin in Verbindung, „sub insigni Gryphonis argentei" in Paris eine Druckerei besaß, aus welcher das Sammelwerk Cant. B. M. V. hervorging, das sich in der Münchener Staatsbibliothek befindet (s. auch E. Bibliogr. S. 128 und 955). Ambros, 4. Band der Musikgesch. S. 67 meint, sichtbar von Proske's Darstellung beeinflußt: „Er kam später als Palestrina zu Goudimel in die Lehre, und kann daher nicht eigentlich, wie wohl geschieht, als „Palestrina's Mitschüler" bezeichnet werden." Auch wenn mit Fétis u. A. 1540 als Geburtsjahr Nanino's beliebt, so darf man kühn behaupten, daß Goudimel, der wahrscheinlicher nie seinen Fuß nach Italien und Rom gesetzt hat, sich nicht mit einem 12 oder 15jährigen Knaben im Kontrapunkt abgeplagt hat. Dieses Jahr 1553 gilt mir als sehr wichtig zu den obigen inneren und äußeren Gründen gegen Goudimels' Anwesenheit in Rom, an die vor Baini (1828) Niemand gedacht hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wachsenden Jugend jenem neuen Geiste virtuoser Gesangskunst, dramatischer Effecte und monodischer Kompositionsversuche Einhalt zu thun und klammert sich in seinen Kirchen-Kompositionen mit einer gewissen Ängstlichkeit und kindlichen Ehrfurcht an Palestrina an; er ist Meister in allen Künsten des Canon und erringt mit seinem Altersgenossen Franc. Suriano großes Ansehen als „Contrapunktiker", aber den Zug der neuen Zeit kann er nicht aufhalten, ja erliegt ihm in einigen seiner achtstimmigen Psalmen, in denen rasche syllabische Rhythmen, frappante Harmoniewendungen und dramatische Effecte im auffallendsten Gegensatz zu dem lehrhaften und ausgeklügelten Stile der Motetten von 1586 stehen. Was in Sammelwerken jener Zeit von Giov. M. Nanino's Kompositionen Aufnahme fand, sind größtentheils Madrigale (unter beiläufig 70 Numern circa 8 Kirchenkomposit.); das einzige mit latein. Texten versehene Werk von 1586 erlebte keine weitere Auflage, es konnte nicht mehr gefallen, trotz der „neuen Erfindung": die contrapunktirenden Stimmen statt des cantus firmus kanonisch zu behandeln und dadurch die Künste des doppelten Contrapunktes nicht unwesentlich zu bereichern.[1])

Giov. Maria Nanino's Schüler, zu denen auch Giov. Bernardino[1]) aus Vallerano gezählt werden muß, arbeiten bereits am Niedergang „der römischen Schule", ihre Kompositionen gehören, gleich denen Agazzari's, Agostini's, und theilweise des Giov. Franc. Anerio und Lud. da Viadana, dem Barokstyle an, sind Auswüchse des Contrapunktes und bereiten die Periode des Kampfes gegen denselben um 1630 vor.

Giov. Maria Nanino verdient in der Musikgeschichte als einer der letzten Vertreter der römisch-palestrinensischen Schule, der in Theorie und Praxis — „Gaben, die sonst ziemlich weit auseinander zu liegen pflegen" (Ambros) — Bedeutendes geleistet hat, mit Auszeichnung genannt zu werden, auch wenn er bloß die vierstimmigen Lamentationen, das fünfst. Haec dies, das sechsstimm. Hodie nobis coelorum Rex und die fünfstimm. Missa: Vestiva i colli komponirt hätte.

Regensburg. **F. X. Haberl.**

[1]) In Bertolotti's: „La musica in Mantova" (s. die Besprechung S. 114 im 2. Theile) ist ein Brief des Patriarchen von Jerusalem, Scipio Gonzaga an den Herzog von Mantua, datirt vom 1. Februar 1586, abgedruckt, der dieses Urtheil bestätigt: „La musica del Nanino mi rallegra che sia accettata da V. A.... ma non spero io già che ella sia per dillettar tanto le orecchie quanto la mente dell' A. S. come intelligentissima di questa professione. Avendo in essa l'autore hauto più mira all' arte che alla vaghezza." Bertolotti behauptet, es handle sich um das 3. Buch der 5st. Madrigale Nanino's, das aber nicht dem Herzog von Mantua dedicirt ist, sondern die Widmung an Spinolo vom 10. Mai 1586 ausweist. Die Äußerung kann sich nur auf die drei- und fünfstimm. Motetten beziehen. Seite 67 weist Bertolotti auf Dankesbriefe der päpstlichen Sänger (20. Oktober 1586, Juli und September 1587) hin, welche an den Herzog in Mantua wegen einer Schenkung der Abtei Fellonica an die päpstliche Kapelle von dem damaligen Kapellmeister Franc. Sotto gerichtet wurden. In einem derselben wird gesagt, daß Gio. Mar. Nanino als Abgesandter des Collegiums persönlich nach Mantua kommen werde, um dem Herzog zu danken und ihm als Patron im Namen Aller zu huldigen. Durch diese Nachricht erklärt sich auch der Aufenthalt Nanino's zu Mantua im Jahre 1602; denn die Erhebung der Einkünfte dieser Abtei und die Gelegenheit, in Fellonica Sommerfrische zu genießen, mögen Giov. Maria auch im genannten Jahre nach Mantua-Fellonica geführt haben, wo er seine oben (S. 95) erwähnten 157 Contrapuncte vollendete.

[1]) Ein gewisser Christophorus Margarina edirte 1612 das „Liber III. Motecta 1, 2, 3, 4 et 5 voc. von D. Jo. Bern. Nanino bei Barth. Zannetti in Rom und schreibt in der Dedic. mit Anspielung auf den Namen im bombastisch-baroken Jargon jener Zeit: „Nanini, quaeso, ne nomen despice, humile nomen, at celebre, celsum, Romae hac aetate unicum: Christophori, idest Gigantis in arte Musica meretur nomen, vim certe Gigantis ille habet." Der Rückgang im Geschmacke ist bei Vergleichung der Kompositionen Bernardino's mit denen von Giovanni Maria geradezu verblüffend.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Aus der Correspondenz von Orlando di Lasso mit dem Prinzen, nachmaligen Herzog Wilhelm V. von Bayern.

Einleitung.

Im Jahre 1532 (nicht 1520)[1]) wurde Orlando di Lasso zu Mons im Hennegau geboren, kam in seinen Jünglingsjahren nach Italien mit dem Feldherrn Carl V., Ferdinand von Gonzaga, soll auch Kapellmeister zu S. Giovanni im Lateran gewesen sein[2]) und mit dem adeligen Kunstfreunde Brancaccio England und Frankreich besucht haben. Um 1555 hielt er sich in Antwerpen auf, denn er publizirte dort (13. Mai 1555) **nach seiner Rückkehr aus Rom** (io do alla stampa una parte delle fatiche mie fatte in Anversa dopo la tornata mia di Roma) das 1. Buch 4stimm. Madrigale, Vilanesche, Canzon francesi und Motetten (s. Eitner's chronologisches Verzeichniß Seite XXIII), dem wahrscheinlich das 1. Buch 5 stimm. Madrigale bei Ant. Gardano in Venedig im gleichen Jahre (aber ohne Dedikation) folgte.[3])

Im Jahre 1557 wurde der junge Künstler an den herzoglichen Hof nach München berufen. „Lassus machte sich bald durch seine Gelehrsamkeit, seine witzigen Einfälle, seinen heiteren Sinn, seine vorwurfsfreie Aufführung und vorzüglich durch die Schönheit seiner Musik so berühmt, daß der Herzog Albert, in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste, große Zuneigung zu ihm faßte. Glücklich in dem Wohlwollen, womit ihn der Herzog beehrte, und in der sicheren Aussicht, endlich, nach so manchen Schicksalen und Mühen, eine dauernde Versorgung gefunden zu haben, dachte Lassus daran, sich in München zu verheirathen; seine Wahl fiel auf Regina Weckinger, Ehrendame des herzogl. Hauses, mit welcher er sich im Jahre 1558, also gerade ein Jahr nach seinem Eintreffen in München, vermählte. Die Ehe war durchaus glücklich und weder Lassus, noch Regina, fand je Grund sie zu bereuen. Die Bande, welche Lassus an sein neues Vaterland und seinen erhabenen Beschützer fesselten, wurden durch die Verbindung mit Regina noch fester geschlungen und anstatt den regen Eifer des Komponisten zu schwächen oder seine Phantasie zu zerstreuen, dienten sie nur, sein Bestreben zu kräftigen und seine glänzende Erfindungsgabe in steter Frische zu erhalten, so daß ihn der Herzog Albert im J. 1562 zu seinem ersten Kapellmeister ernannte." (Delmotte-Dehn, S. 20.)[1])

Fast in jedem Jahre edirte nun der unermüdliche Meister geistliche und weltliche Gesänge, theils in Sammelwerken (zum erstenmale 1560), theils in selbstständigen Ausgaben.

1567[2]) widmete er „Newe teütsche Liedlein mit fünff Stimmen" (München, Adam Berg) dem Sohne Albert's, Wilhelm „Herzog von Bayern" und sagt: „Dann diejenigen, so sich etwas mehr sprachen behelffen, hoff ich sey von mir ein wenig zu gefallen und lieb, Lateinisch, Welsch, Frantzösisch und Niderlendisch manicher hand art

[1]) Das Epitaphium in München sagt „post lustra ac hiemes sena bis aota duas, das Todesjahr ist actenmäßig: 14. Juni 1594. Seit 1837 ist die „biogr. Notiz über Roland de Lattre" von Heinrich Delmotte, übersetzt von S. W. Dehn (Berlin, Gust. Crantz), nur in Einzelheiten berichtiget worden und kein größeres aus sicheren Quellen schöpfendes Werk über diesen bedeutendsten Zeitgenossen Palestrina's mehr erschienen. Die werthvollsten Vorarbeiten für ein solches nach bibliographischer Seite sind R. Eitner's Chronologisches Verzeichniß der gedruckten Werke von Orl. Lassus (Berlin, M. Bahn 1874) und dessen Bibliogr. der Sammelwerke. Eine Gesammtausgabe der Werke Orlando's würde circa 70 Bände im Format und Umfang der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken benöthigen!

[2]) Meine archivalischen Notizen aus dieser Basilika widersprechen dieser Annahme. Jedenfalls ist das Jahr 1541 (bei Baini Mem. Tom. I. S. 57) falsch, denn die lateranensische Kapelle wurde erst 1543 errichtet und 1556 mit einem technisch gebildeten „mastro di capella" in der Person Palestrina's versehen.

[3]) Die Angabe Eitner's nach Dehn von einem 1545 gedr. 1. Buch Motetten ist falsch.

[1]) Auch die Bibliographie bestätiget diese Notizen, denn 1562 dedicirt Lasso seine 5stimm. in Nürnberg bei Joann. Montanus und Ulr. Neuber gedruckten Motetten an Herzog Albert v. Bayern: „Noribergae, Anno reparatae salutis 1562. 1. Junii". Übrigens steht noch einfach auf dem Titel: „autore Orlando di Lassus", erst 1565 heißt er in „I. livre de chansons a 4 v. (Anvers, Jac. Susato) maistre de la Chapelle de l'excelentissime et Illustrissime Duc de Baviere."

[2]) Im näml. Jahre war Orlando auf Besuch am Hofe des Herzogs von Ferrara (siehe Eitner's Monatshefte 1885 S. 23).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gesang für geben worden, Außerhalb deren die allein an dissem Hoff nach E. F. G. Herrn und Vatter gnedigen willen und anordnen besunder behalten werden. Damit dann gegen E. F. G. meinem gnedigen Hern ich mich auch eines underthenig erzaigte, unnd umb so vil begirlicher, weil augenscheinlich zu sehen, wie E. F. G. derselben Herrn und Vattern meinem auch G. F. und Herrn in allen fürtrefflichsten sachen gentzlich nachvolgen, also auch in diser zierlichen und adelichen kunst nit manglen, wie dann nit allein mit stimmen, sondern auch mit etlichen Instrumenten trefflich exerciren."

Albert V. starb am 24. Okt. 1579 und Wilhelm V. wurde sein Nachfolger.

Aus den J. 1572—1579, also aus einer Zeit, in welcher Orlando im kräftigsten Mannesalter (im 40.—47. Lebensjahre) mit einer unglaublichen Emsigkeit, Schaffenskraft und Arbeitslust als Komponist thätig war, existirt nun eine Reihe von Briefen an diesen jungen Herzog Wilhelm, der gewöhnlich in Landshut auf Schloß Trausnitz sich aufhielt. In diesem ganz vertraulichen und nichts weniger als zugeknöpften Briefwechsel — nur die Briefe Orlando's sind zugänglich — zeigt sich der große Meister im Hausrock und bekundet neben seinen „witzigen Einfällen und seinem heiteren Sinne" auch eine solche Fülle von übersprudelnder Lustigkeit, possenhafter Gewandheit in „Lateinisch, Welsch, Frantzösisch und Niderlendisch", auch mit spanischen Brocken untermischt, daß wir in unserm wohlgezogenen und in äußeren Formen hoch ausgebildeten modernen Zeitalter kaum mehr Verständniß für solche Briefstellerei haben.

Da durch diese von Lasso's Hand herrührenden Briefe aus der jedenfalls glücklichsten Periode seines Lebens, besonders über seine Beziehungen zur herzoglichen Familie und über damalige Verhältnisse sehr interessante Einzelheiten gewonnen werden können, so zaudere ich nicht länger, das sachlich Wichtigste kurz und auszugsweise der Öffentlichkeit zu übergeben, nachdem ich seit Frühjahr 1890 mich im Besitze einer äußerst genauen Kopie derselben befinde.

Im literarischen Nachlaß des verstorbenen königl. Custos Jul. Jos. Maier,[1]) den ich für die hiesige Kirchenmusikschule käuflich erworben habe, fand sich nämlich eine sorgfältige Kopie der gegenwärtig in der sogen. Cimeliensammlung der kgl. bayer. Hof- und Staatsbibliothek in München aufbewahrten Originalien Orlando's. Maier bemerkt zu diesem Handschriftenschatze: „Die folgenden Briefe Orlando de Lasso's sind Kopien nach den Autographen, welche die kgl. Hof- und Staatsbibl. in München besitzt (Cimel. 373b). Diese Autographen besaß früher Freiherr von Aretin, welcher in

[1]) In Musica sacra, 1890, Nr. 1, Seite 12 (Regensburg, Pustet) widmete ich dem trefflichen Manne nachstehende Zeilen, welche auch im Kirchenmus. Jahrbuch Platz finden sollen: „Jul. Jos. Maier, Custos a. D. der kgl. Hof- und Staatsbibliothek, ist zu München am 21. Novbr. 1889 im 66. Lebensjahre gestorben. Herr Joseph Rheinberger widmet dem Dahingeschiedenen in der „Allg. Ztg." folgenden Nachruf:

„Vom Hause aus Jurist, machte er in seiner Geburtsstadt Karlsruhe sein Staatsexamen mit aller Auszeichnung, aber ohne in diesem Berufe sich glücklich zu fühlen; es ging ihm eben ähnlich wie seinem vertrauten Schulfreunde Victor Scheffel. Der Drang zu der von jung auf gepflegten Musik bekam die Oberhand und Maier studirte 1848 bis 1850 Theorie bei Moritz Hauptmann in Leipzig, wurde Lehrer des Kontrapunctes am Konservatorium in München (1850—56) und kam sodann als Konservator der musikalischen Abtheilung an die Staatsbibliothek. Er brachte zuerst Ordnung in diesen reichen, aber bis dahin arg vernachlässigten Zweig der großen Anstalt und waltete seines Amtes mit ebenso peinlicher Gewissenhaftigkeit wie unermüdlicher Gefälligkeit gegen musikalische Wißbegierde. Obschon weit mehr geborner Kritiker als Componist, beschäftigte er sich viele Jahre vorzugsweise mit den Volksliedern aller Länder und bearbeitete viele derselben für 4 gemischte Stimmen in geradezu mustergiltiger Art. Sein Urtheil in musikalischen Dingen war von staunenswerther Schärfe und von ersten Autoritäten hoch geschätzt. Wer aber, wie Schreiber dieses, das Glück hatte, in jungen Jahren sein Schüler und durch Dezennien seiner Freundschaft theilhaftig zu sein, wird ihm ein unvergängliches Andenken bewahren."

Der Red. der Musica sacra hat an diesem ausgezeichneten Manne einen langjährigen Freund verloren. Schon Domcapellmeister Jos. Schrems holte sich aus den Schätzen der Münchener Hofbibliothek zahlreiche Messen, Motetten und Psalmen älterer Meister und Herr Maier war stets gerne und schnell bereit, über bibliographische Anfragen oder in Quellenangaben ersprießlichen Rath zu ertheilen. Er war ein glühender Verehrer der Alten, sammelte ein reiches Material für eine Biographie von Orlando di Lasso, edirte jene herrlichen englischen Madrigale und veröffentlichte nach staunenswerthen Vorarbeiten den „Katalog der musikal. Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München." 1879, Palm'sche Buchhandlung. 376 S. in 8°. 4 M. 20 Pf. Seit einigen Jahren war H. Maier wegen Nervenleiden genöthigt, seine Stelle als Custos niederzulegen, welche seit Dezember 1889 Hrn. Dr. Sandberger, einem Musikschüler von Prof. Rheinberger, übertragen wurde."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

einer Sitzung der k. Akademie der Wissenschaften Mittheilungen aus denselben machte. Nach dessen Tode ersuchte die Wittwe Maria Freifrau von Aretin mit Brief vom 13. Aug. 1868 den Privatier G. Dessauer dahier: „hinsichtlich jener Briefe, welche Sie als echte Orlando Lasso erkennen für das öffentliche Wohl Ihrer Ansicht gemäß zu verfügen". Unter Vorlage einer Abschrift dieses Briefes übergab G. Dessauer diese Briefe mit Eingabe vom 16. August 1868 (praes. 17. Aug.) der k. Hof- und Staatsbibliothek, welche ihm am 18. Aug. deren Empfang bestätigte. In seiner Eingabe vom 16. August sagt Dessauer: „Im kgl. Hausarchiv befinden sich 2 Briefe Orlando's d. d. Bologna d. 3., Florenz den 7. März 1574." [1])

Meine Absicht bei Abfassuug dieser Auszüge aus den Briefen Orlando's ist vor Allem, interessante Details aus dem häuslichen und Dienstesleben dieses großen Mannes nicht in unverdienter Dunkelheit verkümmern zu lassen. Ob die Originale der Briefe culturhistorischen und literarischen Werth haben, soll hier nicht berührt werden; als Beispiele des Stiles sollen einzelne Sätze wörtlich eingeflochten werden. Der Gesammteindruck bei Lesung der Briefe im Originale ist, daß der Verfasser ein aufrichtiger, biederer, wohl derber, aber äußerst ehrlicher Charakter ist, eine kindliche, rührende Anhänglichkeit und Dankbarkeit gegen Herzog Albert, seinen Brodherrn und gegen den jungen Herzog, seinen intimsten Freund und freigebigen Gönner Wilhelm, nicht in höfischen Formen, sondern in herzlichster Weise kundgibt, und von der ganzen herzoglichen Familie geliebt und geehrt wurde.

Nach diesen einleitenden Worten versuche ich die möglichst nützliche Ausbeute für die Musikgeschichte zu gewinnen.

1. Brief vom (?) Juli **1572** aus „minich" an „prince guillaume" in Landshut. Bericht über die glückliche Ankunft in München von einem Besuche in „lantzhuet". Mit adrian reiste er über erding, wo er übernachtete und früh morgens unter Regen in „minichen la jolie" ankam. Abends werde er in seinem Garten auf das Wohl seines „maistre guillaume" trinken. Unterschrift: humble servulinorum Orlanda (!) Lasso.

[1]) Siehe auch Eitner's Monatshefte 1869, S. 190, 1874, S. 111, 1888, S. 142 und La Mara Musikerbriefe, 1. Bd., S. 18—25.

2. Brief vom 19. August **1572** aus München an W. in Landshut. Zeigt seine glückl. Rückkehr vom Besuche W. in Landshut an und entbietet Grüße von seiner Frau und „mon petit rudolfe" an den Herzog und dessen Gemahlin (Renata). Unterschrift: orlando di (= La so[l]).

3. Brief aus Landshut vom 7. Okt. **1572** an Herzog W. unbekannten Aufenthaltes (dove si trova sua Ex^tia). Theilt dem Herzog W. mit, daß er sechs Wochen in seinem Garten (zu München) geweilt habe; dann sei er von Herzog Albert aufgefordert worden, nach „starenbergem" auf Besuch zu kommen, da die Pest in München herrschte. Der Herzog habe ihn dann nach „tachau" schicken wollen, er aber habe gebeten, mit seiner ganzen Familie nach Landshut gehen zu dürfen; wenn er ihn brauche, möge er nur schreiben; „respondit sua Ex^tia drauff, nun wol wol et etiam mihi dare fecit pevellem ad regierum in civitatem lantzfutum, ut me cum fustibus et lanternis deberant accipere." Er erwarte mit Sehnsucht die Rückkehr Wilhelm's, wie die Juden den Messias, und grüßt auch den Prinzen Ferdinand. Unterschrift: orlando de Lassus.

4. Brief vom 29. Juli **1573** aus München an W. in Landshut. Bittet um Entschuldigung, daß er ohne Abschied zu nehmen abgereist sei. Er sende an Herzog und Gemahlin Renata ein kleines Präsent (vielleicht eine Komposition?) und hofft Vergebung. Unterschrift wie in Nr. 3.

5. Brief aus München v. 26. Nov. **1573** an Herzog W. in Friedberg. Leider habe er wegen Überhäufung mit Arbeiten (tant travaillé mon paure et debil esprit nuict et jour) gegen seine Gewohnheit längere Zeit nicht mehr an den Herzog schreiben können. Von Francco bracherj habe er aus Venedig Nachricht, daß derselbe dem Wunsche von Herzog Albert gemäß, der die ersten Menschen der Welt (nur nicht „Adam, caim ne abel") in seine Dienste stellen wolle, „con alcunj boffoni" kommen werde. Bracherj theile ihm auch mit, daß in Venedig gegenwärtig „une compagnie de Comedians" weilt, die während des ganzen Carnevals spiele, unter denen sich besonders ein gewisser Zanni auszeichne. Unterschrift: Orlando Lasso.

6. Brief aus „rotten holtzen" (Rothholz gegenüber von Jenbach am Inn) an

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Herzog W. in „Innsprugg" vom 12. Febr. **1574.**

Meldet, daß die Reisegesellschaft letzten Montag bei schlechtestem Wetter Landshut verlassen habe, am folgenden und dritten Tage habe das grausame Wetter angehalten, sie hätten „una schlita con 6 caballi" nehmen müssen, um all die Kisten und Kästchen zu transportiren. Übrigens hätten sie überall gute Herberge, aber Alles sehr theuer gefunden, man habe öfters „10 bazzi per persona a pasto" bezahlen müssen. Er sei neugierig, wie die „2 sonatorj venuti da Milano" gefallen haben und hoffe, daß Alle „morgen" über Hall wohlbehalten ankommen. Unterschrift wie in 5.

7. Brief aus Klausen (due lega da prichs) vom 16. Febr. **1574** an H. W. in „ispruch". Meldet, daß er sich mit seinen Reisegefährten wohl befinde; besonders Zanni sei so lustig, daß man bei seinen Possen weinen müsse vor Lachen. Aus Florenz melde man einen ausgezeichneten Tänzer (saltatore) und wünsche, daß Orl. ihn für den bayer. Hof gewinnen solle, wenn er (Orl.) von Neapel zurückkehre; ohne Auftrag des Herzogs werde er Nichts thun. Unterschrift wie in 5.

8. Brief aus Trient vom 20. Februar **1574** an Herzog W. in „ispruch". Den Ruhetag in Trient (zur Schonung der Pferde und Esel) benütze er, um Nachricht über glückliche Reise zu geben. Die Geschenke des Herzogs sende man zu Wasser bis 25 Miglien (5 deutsche Meilen) vor Mantua, und hoffe, daß sie selbst am ersten Tage der Fasten dort ankommen werden. Man erzähle hier öffentlich, daß der Herzog v. Ferrara die Prinzessin Maximiliana (Tochter Wilhelms) zur Braut verlangen wolle. Er und seine Begleiter: joan pietro, rené, preisinger e venturino küssen Sr. Excellenz, sowie der Herzogin Renata, dem Prinzen Ferdinand „et madama la sposa, se dir si osa" (also Maximiliana) die Hand. Unterschrift wie in 5.

9. Brief aus Mantua vom 26. Febr. **1574** an Herzog W. „in Monaco o lantzhuet". Jo. pietro und er haben den Brief des Herzogs empfangen und danken ihm für die Gnade. Die Geschenke hätten sie an den Herzog von Mantua übergeben, näheres werde er bald berichten. Bracherj gebe ihm Nachricht von einem jungen Künstler „che suona e canta in leuto" und seines Gleichen in ganz Italien nicht habe; derselbe befinde sich beim Bischofe in Rimini. Er werde trachten, ihn zu gewinnen, habe an bracherj unter der Adresse Andrea Gabrieli's geschrieben und hoffe in Rom auf Antwort. Den Cornettisten des Herzogs von Parma könne man nicht nehmen, er sei bereits 60 Jahre alt, „e pieno di franzosum malorum". Von Trient aus habe sich Orl. an „Anthonio da la viola" gewendet, aber noch keine Nachricht. Er bittet, seine Gemahlin zu grüßen, da er jetzt Eile habe und ihr nicht eigens schreiben könne. Unterschr. wie in 5.

10. Brief aus München[1]) v. 14. Mai **1574** an W. in Friedberg. Antwort auf ein Schreiben des Herzogs über einen Violinspieler. Aus einem Briefe von „anthoine" (ohne Zweifel de la Viola, s. 9. Br.) gehe hervor, daß dieser ein unverschämter und nicht zu befriedigender Mensch sei. Ein Auftrag an Fugger (Sr. foucre) wird als erledigt gemeldet. Herzog Albert habe nur: „Josef organista, le neveu de andreas, Josquin des bruieres, jan batista violin, hans fischer, joachim, henrj, marco des. 4 frere" mit sich genommen (wohin?). Orl. quält sich mit düsteren Gedanken, bittet aber W. um Entschuldigung: „ie suis un petit entré en la melencolie (!), me lamentant de mes brouilleries, apres la mort, ie ni penseraj plus" und küßt die Hand Sr. Excellenz, der Prinzeß Renata und der Schwester „Dorotea". Unterschrift: Orlando lasso.

11. Brief aus München 27. Mai **1574**; Blatt mit der Adr. fehlt, wahrscheinlich an einen Sohn Wilhelms gerichtet. Ersucht ihn, den Herzog Albert einzuladen: „die lunè mecum in hortum meum comedere" mit Wihelm, dessen Gemahlin und Brüderchen Ferdinand. Auch der Abt von Weingarten werde kommen. Unterschrift: orlando poltron valente.

12. Brief aus München v. 14. August **1574** an W. in Landshut.

---

[1]) Es fehlen also leider die weiteren Berichte über diese im Auftrag und mit Unterstützung des Herzogs unternommene Reise Orlando's durch Italien, bei welcher Florenz, Rom, Neapel u. s. w, berührt wurden. Bekanntlich dedicirte Orlando den 2. Theil seines großartigen „Patrocinium Musicos" dem Papste Gregor XIII. (1574) und erhielt dafür den Titel eines cavaliere; siehe Delmotte-Dehn, S. 24. Schon 1570 hatte ihm Kaiser Maximilian den Reichsadel ertheilt (Dehn, S. 23), 1571 war Orl. in Frankreich gewesen (l. c. S. 24).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Meldet die glückliche Rückkunft vom Besuche in Landshut, wo er sich prächtig unterhalten habe. „Ma femme, mon petit guillaume, se portent zimlich wol got sei lob.“ Grüße auch an Herzogin Renata. Er bittet den Herzog „il Julio giglio“ [1]) in seinen Dienst zu nehmen, er werde mit ihm allein mehr Freude haben, als mit Seiner ganzen Musik. Unterschr. wie in 10.

13. Brief aus München vom 1. März **1575** an W. in Landshut.

Empfehlungsbrief für Jac. Flori, der sich nach Flandern zurückziehen will und bittet an „monsr. de haurè“ recommandirt zu werden, sowie Fürsprache wegen Reisegeldes. Mehrere interessante Briefe aus Venedig schicke er bei dieser Gelegenheit. Orlando lasso.

14. Brief vom 7. März **1575** an W. in Landshut.

Am Sonntag Oculi Abends habe Jac. Flori einen Brief des Herzogs W. gebracht, der den Orl. außerordentlich gefreut habe; er danke für die dem Florio gewordene Empfehlung. Am vergangenen Donnerstag „ego acceptus crucem de magistro henrico goltschmidt, fui in domo licentiato miller.“ Orlando lasso.

15. Brief aus Müncheu v. 24. März **1575** an W. in Landshut.

Durch Wagner habe er den Brief erhalten und danke. Seit einigen Tagen höre er, daß S. Excell. mit der ganzen Familie nach München zu ständigem Aufenthalt „in haltem hoffam“ (alter Hof) kommen wolle, darüber wäre er aufs höchste erfreut.

Orlando lasso:
col cor non basso.

16. Brief aus München v. 28. März **1575.**

Überschwengliche, gereimte Dankesworte. Er könne der Einladung des kranken Herzogs leider jetzt nicht folgen, bis Fossa zurückkehre und er wieder freier im Dienste werde. Handkuß von ihm „ma feme et tout mon petit mesnage.“ Orlãndo lasso ma di bon core.

17. Aus München v. 1. April **1575** an W. in Landshut.

Empfangsbescheinigung eines Briefes mit launigen Reimen und Aprilscherzen.

Unterschr.: orlando lasso:
senzan spasso:

[1]) Siehe Fétis unter **Gigli Jules.**

18. Aus München vom v. 25. April **1575** an H. W. in Landshut.

Werde der Einladung des Herzogs Folge leisten. Unterschr. Di vra Ex^tia humilissimo servitorissimo Orlandissimo lassissimo amorevolissimo.

19. Vom 6. Mai **1575** an W. in Landshut.

Er sei mit Lizentiat Miller bei Fugger gewesen und habe Gruß und Einladung Sr. Excellenz berichtet. Orlando lasso.

20. „In eil de minichen 14°: de maj, brutto assaj del **1575** an W. nach Landshut.

Er erwarte den Herzog mit Freude in München, wo dann die Angelegenheit mit Fugger geordnet werden könne. Meldet die Rückkehr von Joh. Fossa mit „cristofle haberstock et le fis de Simon prince mort, Jan tomaso genant, lequel chante asses bien tenorant.“

Unterschr. humble serviteur de vre Ex^tia
orlando lasso, per obedientia.

21. Aus München v. 18. Mai **1575** an W. in Landshut.

Empfangsbestätigung eines Briefes v. Herzog. De vre Ex^oe: humilissimo servitore orlando lasso a tutte l'hore.

22. Aus München (ohne Datum), angekommen in Landshut am 30. Mai **1575.**

Empfangsbestätigung eines Briefes. Unterschrift: „secretaire publique orlando magnifique.“

23. Ohne Datum, angekommen in Landshut 8. Juni **1575.**

Herzog Albert sei persönlich bei ihm gewesen, um die Einladung zu einem Besuche in L. zu überbringen. Er wolle sehen, ob es ihm möglich werde, da er seit sechs Tagen die Kapellsängerknaben in Wohnung und zum Unterricht habe, auch sei „carlo tenorista italiano“ vom Herzog Urlaub zu einer Romreise gegeben worden. Man habe demselben das Pferd, welches Wilhelm dem Orlando zur Benützung überlassen hatte, um billigen Preis verkauft und das sei ein zweiter Grund der Verzögerung. Über seine Geldangelegenheit habe er mit Fugger (fuccaro) lange geredet, aber es fehle bisher eine Anweisung zum beabsichtigten Ankauf eines Grundstückes. — Orlando lasso.

24. Aus München v. 19. Juni **1575** an W. in Landshut.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Übersendet Zusage von Fugger, 1600 Florins auf Befehl des Herzogs an ihn auszubezahlen. „De vre Exce treshumble et petit serviteur orlando lasso, de bon cueur."

25. Aus München v. 3. Sept. **1575** an W. in Landshut.

Dankesbriefe, daß sich W. würdige, so oft eigenhändig an ihn zu schreiben. Orlando lasso.

26. Aus München v. 16. Sept. **1575** an W. in Friedberg (fridperg).

Empfiehlt brachero, der nach Landshut kommen werde und bedauert, ihn nicht begleiten zu können. — Orlando lasso.

27. Aus München v. 23. Jan. **1576** an W. (ohne Ortsangabe).

Dankt für einen eigenhändigen Brief des Herzogs, er und Licentiat Miller hätten wiederholt auf sein Wohl getrunken. — „humilissimo servo orlando lasso, ma non cervo."

28. Aus München v. 23. März **1756** an W. in Landshut.

Sendet Abschrift seines: Jo son ferito, Empfehlung v. Licentiat Miller. Orlando lasso.

29. Aus München v. 2. April **1576** an W. in Landshut.

Durch Prinz Ferdinand habe er den Brief W.'s erhalten. Sie hätten dann paarweise Ball geschlagen, der Fürst und er bei einer „guidobonus et parvus Franciscus" bei der zweiten Partei. Er habe den „anttonius de viola" besucht, der etwas an Fieber leide. — Orlando lasso.

30. Aus München v. 4. April **1576** an W. in Landshut.

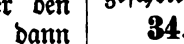
Bestätigt Empfang eines Briefes. — orlando lasso.

31. Übersendet durch Licentiat Miller ein Ex. seiner „chansons todesches" (s. Eitner, chronolog. Verzeichniß S. 48; dieser 3. Theil ist „Herrn Ernesto, Administratoren der Stifft Hildesheim u. Freysing gewidmet und datirt vom 1. April. Der 1. Theil war Herzog Wilhelm, der zweite Ferdinand, Pfalzgraf gewidmet). Beklagt sich über einen „Cosimo". orlando lasso.

32. Aus München v. 12. Apr. **1576** an W. in Landshut.

Sei mit Cosimo wieder ausgesöhnt. Meldet Krankheit seines Sohnes Rudolph. — Orlando lasso.

33. Aus München v. 24. Mai **1576** an W. in Landshut.

Sendet „un libro Missarum cum aliis mottettis et liedlein auf bergamasco oder deutsch". Was der Herzog sonst noch wünsche, könnne er in Nürnberg, Venedig und Paris haben, „demandant en tel chascun logo tutte l'opere stampate de la musica orlandesca par ainsi quella sera servita et obedita, Domine ita, ie mande la cedule d'adam berg (Buchdrucker in München), se vre Exce la fera paier, il ni aura plus a crier." Den Prinzen Ernst sehe er nur Sonntags bei der Messe; er scheine ihm sehr tugendhaft, und gebe sich mit ihm nicht ab. Ersucht den Herzog mit Sr. gregersdorf u. Zanni mangialardo nach München zu kommen und für 10 Tage in seiner kleinen Wohnung zu bleiben; er werde täglich 10 Florins aufwenden, das mache dann 100 Florins! Er habe seit der Abreise Wilhelm's ein „Mottet" komponirt, „lequel plaira a vre Exce pour la façon nouvelle" und es Herzog Albert mit einem lustigen Briefe zugesendet; eine Kopie werde er Wilhelm zeigen, wenn dieser wieder nach München komme. Auch an Prinz Ferdinand, an Cosimo und Freund Licentiat (Miller) habe er geschrieben. — orlando 

34. Aus München v. 16. Juli (ohne Jahreszahl) an W. in Regensburg (Ratisbona). Bittet, dem Kaiser Maximilian[1]) und dem Churfürsten von Köln seinen Respect zu melden und berichtet, daß an diesem Tage sein Söhnchen gestorben sei, „e mio figliolo morto in terra, ma vivo in cielo". — orlando lasso.

35. Aus München v. 17. Juli **1576** an W. in Regensburg.

Er bittet um Entschuldigung, daß er den Herzog schon wieder mit einem Empfehlungsschreiben für Anttonio goswino belästige, der in Regensburg einige Geschäfte abzumachen habe. — orlando lasso.

36. Aus München v. 8. Okt. **1576** an W. in Regensburg.

Bestätigt Empfang des Briefes und verspricht Komposition der gesendeten „pauren liedlis". Die andere „Canzone del delperhauser" habe er am 4. in die „neu

[1]) Maximilian II. befand sich auf dem Reichstag zu Regensburg (1576) und starb am 12. Okt. des gleichen Jahres, 50 Jahre alt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vest" gebracht und gehofft, den Herzog persönlich anzutreffen, leider sei derselbe bereits nach Regensburg abgereist gewesen. „sontag früe hab mir Cantores et sonatores cantato e contrapuntato missa 8 vocum vinum bonum,[1]) non fu mai cattivo, et per questo io lo scrivo, post missam ad primum platum in mensa fuit cantatus et sonatus mottettum 4°. vocum, et multis alias res alegrissimas et duravit poculatio et musica usque hora 2a, oblitus sum quod post cantatam missam fuit batisatus le petit prince et vocatus est filippe qui videt me, mais retournant a propos monsr. le duc albert fut autant joieux que je laj veu depuis 20. ans pour une fois et semblablement tous ceux de la table". Endlich habe ihm W. statt 6 Flor. 4 Goldthaler geschickt, er werde ihm den Überschuß gerne zurücksenden, zweifle aber, ob Exc. ihn annehme; überdieß wolle er nicht Wasser in's Meer schütten. orlando lasso.

37. Aus München v. 12. Okt. **1576** an W. in Regensburg.

„La chanson germanica est jam positam in musica". Herzog Albert werde nächsten Montag auf die Bärenjagd gehen und erwarte sehnlichst W.'s Rückkunft. — orlando de lasso.

38. Aus München v. 11. März **1578** an W. in Landshut.

Erzählt Schnurren, in denen Anspielungen auf die „mottetti di clemens non papa" auf quinte false in Crequillon's „pis ne me peut venir", auf sein eigenes 6stimm. Motett „Timor et tremor (mit den 4 fiaschi di semitoni per bequadro), auf Verdellott's „Ultimi miei sospirj" und Ciprian's „dissimulare", Archadelt's „io penso al martyre" und ein Agnus Dei Isaac's vorkommen. Mit Nachschrift bittet er bis Ostern um 200 Thaler, von denen 50 für „bracheri, et le reste pour achetter des nicolas a venise"; er würde vorziehen, diese Summe in Landshut und nicht erst in Venedig (s. nächsten Brief) zu erhalten, um mit den Fugger nicht in Berührung kommen zu müssen. — orlando de lassus.

39. Aus Venedig v. 2. Mai **1578** an W. in Landshut.

Am 1. Mai sei er glücklich und heiter in Venedig angekommen und wohne bei bracherj. Er werde Einzelnheiten der Reise über „ispruch" u. s. w. bei seiner Rückkehr nach Landshut erzählen und empfehle sich einstweilen der ferneren Gunst Sr. Excell. — orlando lasso.

40. Aus München v. 18. Juli **1579** an W. in Landshut.

Meldet, daß er an heftiger Kolik leide, aber bald wieder gesunden werde und sendet ein Schreiben von Dubuisson,[1]) der ihm gute Nachricht vom Herzog von Würtemberg meldet.

Zwei Briefe ohne Datum, Jahr und Adresse bieten keine bemerkenswerthe Notiz.

Schlußbemerkung. Wie sehr die bayer. Herzoge Albert und Wilhelm den Orlando liebten und belohnten, läßt sich aus diesen Briefen, noch mehr aber aus dem Umstand schließen, daß mehr als die Hälfte der „musica orlandesca" bei Adam Berg, später Henrici in München auf Kosten der Herzoge in prächtigen Ausgaben hergestellt worden ist. Herzog Albert hatte ihm den Auftrag gegeben, die Bußpsalmen zu komponiren, welche, (1565) in 4 Foliobänden auf Pergament geschrieben und von dem berühmten Hans Mülich mit Miniaturen versehen, eine Zierde der kgl. bayer. Hofbibliothek bilden.[2])

Als weiteren Beweis für die Verbindung Orlando's mit fürstlichen und hochgestellten Personen geistlichen und weltlichen Standes führe ich nach Eitner's chronol. Verzeichnisse die Namen derer an, welchen die verschiedenen Druckwerke seit seinem Aufenthalte (1557) in München gewidmet[3]) wurden:

dem Herzog Albert (1562) die 5st. Cantiones, 1565 die 4st. Lectionen aus Job, 1573 der 1. Band des Patrocin. Mus.,

einem Augsburger Patrizier, Melchior Linckh, (1564) das 1. Buch der 4stimm. Chansons, das 4. Buch der 6 und 8st. Sacrae Cantiones (1566),

dem Herzog Wilhelm (1567) Newe teütsche Liedlein zu 5 St. 1. Theil, 1571 die 5st. moduli, 1575 die dreist. cantiones, 1577 die zweistimm. cantiones,

[1]) Gedruckt 1610 und edirt von Rudolph Lassus, s. Eitner l. c. S. 75 und 116.

[1]) S. Eitner's Bibliographie Seite 531 und Fétis-Pougin supplèment zur biogr universelle, 1. Band.

[2]) S. Jul. Jos. Maier, die musik. Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibl. München, Palm, 1879.

[3]) Die Dedikationen der Verleger oder Herausgeber von Kompositionen des Orlando übergehe ich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dem Abt Johann von Weingarten (1570) 6 und 8st. cantiones sacrae,

dem französ. König Karl VIII. (1571) das 5st. livre des chansons,

dem Pfalzgrafen Ferdinand (1572) den 2. Theil 5st. deutscher Lieder,

den Herren Marcus, Joannes, Hieronymus und Johann Jacob Fugger in Augsburg (1573) je sechs latein., deutsche und franz. Kompos.,

dem Papste Gregor XIII. (1574) den 2. Band des Patrocin. Mus.,

dem Bischofe von Augsburg Joh. Egolph (1574) den 3. Band des Patrocin. Mus.,

dem Abte Gasp. Fras in Weihenstephan bei Freising (1575) den 4. Band des Patrocin. Mus.,

dem Abte Ambr. Mayrhofer von St. Emmeram in Regensburg (1576) den 5. Band des Patrocin. Mus.,

dem Administrator der Stifte Hildesheim u. Freising, Herzog Ernst (1576) den 3. Theil der deutschen Lieder, dem näml. (1587) als Erzbischof v. Köln die 4—6st. Magnificat (6. Bd. des Patroc. Mus.),

dem Bischofe Julius von Würzburg die 4st. Lectionen aus Job (1582),

dem Senat von Nürnberg 5stimm. cantiones sacrae (1582),

dem Jacob Fugger auf Kirchberg und Weißenhorn (1582) 6stimm. Mot.,

dem Pfalzgrafen Maximilian (1583) 4st. neue deutsche Lieder,

dem ernannten Bischof von Regensburg, Herzog Philipp (1584), die Druckausgabe der 5stimm. Bußpsalmen,

dem Conte Mario Bevilacqua 5stimm. italien. Madrig. (1585),

dem Abte Joh. Benedict von Benedictbeuern (1585) die 5st. Lamentationen,

dem Grafen von Hohenzollern u. Sigmaringen, Eytel Friedrich (1585) 6 und 8st. cantica sacra,

dem Dompropst in Freising, Alexander Fugger (1585) 4st. cantion. sacrae,

dem herzogl. Rath und Leibarzt, Thom. Mermann (1587) 4—6st. ital. Madrig.

dem Abte Gallus von Ottobeuern (1588) 3st. deutsche Pi.,

dem Abte Georg von Weingarten sechs fünfst. Messen (1589), als 7. Band des Patrocin. Mus. zu betrachten,

dem Bischofe Ernst zu Bamberg (1590) 6st. deutsche und franz. Ges.,

dem Bischof von Augsburg, Joh. Otto (1594) 6stimm. cantiones sacrae,

und endlich dem Papste Clemens VIII. (1594) das letzte zu Lebzeiten Orlando's*) gedruckte Werk: Lagrime di S. Pietro, eine Art Oratorium, bestehend aus 20 Nummern mit italien. und 1 mit lateinischem Texte zu 7 Stimmen.

In dieser Jahresschrift proponirte der Unterzeichnete bereits 1882 (s. auch Vorw. von 1883—1885): eine Neuausgabe des Magnum opus musicum, das nach dem Tode Orlando's von seinen Söhnen Ferdinand und Rudolph Lassus (1604) edirt wurde und 516 Mot. von 2—12 St. enthält, auf dem Subscriptionswege zu veranstalten. 300 Abonnenten wären nöthig gewesen, eine Null weniger haben sich gemeldet! Gegenüber der Kauf- und Productionslust des 16. Jahrh., in welchem, während einer 40jährigen kompositorischen Thätigkeit Orlando's, beiläufig dreihundert selbstständige oder Sammelwerke mit Arbeiten dieses „deutschen princeps musicae" erschienen, ist das genannte Resultat ein erdrückend kleines und trauriges.

Dennoch lasse ich den Muth nicht sinken, und nehme Subscriptionsanmeldungen zum Opus magnum (10 Bände Partitur à 10 ℳ) und zum letzten, wahrhaft großartigen Werke Orlando's, den „Lagrime di S. Pietro", (1 Band zu 10 ℳ) im Ganzen oder getrennt an, in der Hoffnung, die 10 (11) Bände bis 1894, dem dreihundertsten Todestage Orlando's, in Form und Ausstattung der Palestrinaausgabe, den verehrlichen Subscribenten franco zusenden zu können, da die Partituren druckfertig vorliegen. Palestrina und Orlando schieden 1594 (2. Febr. — 14. Juni) nach riesenhafter Thätigkeit aus der Welt.

Möge die Nachwelt Beiden nicht nur kalte Monumente aus Erz und Stein widmen und errichten, sondern auch in lautem Schall und Klang wiedergeben und zu Gehör bringen, was sie Ewiges und Schönes aus warmer Brust, als gottbegnadete Tonkünstler, gesungen haben. **F. X. Haberl.**

*) Das Brustbild Lasso's auf dem Titelblatt trägt die Umschrift: „Aetatis suae LXII. A°. 1594." Ähnlich lautet die Angabe beim Porträt Orlando's i. I. Lib. modulorum. Paris. 1571: „Orlando di Lassus Aetatis Suae 39 " Beide Inschriften bestätigen also das a. d. Epitaphium (s. S. 98) stehende Geburtsjehr **1532.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.

A. Theoretische und musikgeschichtliche Schriften.

1. **Paléographie musicale.** Fac-similés phototypiques des principaux Manuscrits de Chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés par les Bénédictins des Solesmes. — Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre par Sablé (Sarthe). 1889. 1890.

2. **The musical Notation of the Middle Ages,** exemplified by Facsimiles of Manuscripts written between the Thenth and Sixteenth Centuries incl. London, J. Masters & Co. 1890.

Das erste dieser Werke ist dem Leser dieser Zeitschrift schon bekannt; ich habe die ersten drei Lieferungen im vorigen Jahrgang S. 82 ff. besprochen und es ist nicht mehr als in der Ordnung, daß ich auch über den Fortgang dieser großartigen, in mehreren Beziehungen bedeutsamen Publikation referiere. War ich vorher genöthiget, vielem in der Einleitung Vorgetragenen entgegenzutreten, so befinde ich mich jetzt in der erfreulichen Lage, über die Fortsetzung des Werkes nur Günstiges sagen zu können.

Bis jetzt sind 7 Lieferungen erschienen; der Text ist bis auf 144 Seiten fortgeführt, die Tafeln mit verschiedenen Neumenschrift-Proben erreichen die Zahl 31, und von der phototypischen Wiedergabe des Codex 339 befinden sich bereits 106 Seiten in den Händen der Subskribenten d. h. alle Gesänge bis zum Festum Assumptionis B. V. Mariae. Die typische Schönheit und Eleganz der späteren Lieferungen steht auf gleicher Höhe mit den drei ersten Lieferungen.

Der Text erzählt vorerst die Schicksale der berühmten Bibliothek von St. Gallen und des Stiftes selbst, soweit hier auf letzteres besonders Bezug genommen werden muß. Auch diese Bibliothek hat manche traurige Zeiten und schwere Verluste zu verzeichnen. Eigentlicher Gründer derselben war der Abt Godhard (815 — 17); im 10. Jahrhundert schon verlor sie eine nahmhafte Anzahl Bücher, da man sie beim Einfalle der Ungarn nach Reichenau flüchtete, von wo sie aber nicht mehr vollständig zurückkam. Zur Zeit des Constanzer und Basler Concils wurden viele Bücher entlehnt, jedoch nicht zurückgegeben. Wiederum entfremdete ein italienischer Humanist: Poggio, werthvolle Manuscripte. Neuen Schaden brachte die Reformation; 1712 belagerten die Toggenburger das Kloster und nahmen es sammt allem Zugehör in Besitz, wobei die Bibliothek nach verschiedenen Orten zerstreut und erst 1720 mit manchen Verlusten restituiert wurde. Die französische Revolution drohte neues Verderben, man brachte die Bücher in andere Klöster in Sicherheit, woher sie 1804 wieder nach St. Gallen kamen, nachdem unterdessen (1798) das Kloster säkularisiert worden war. Seitdem wachte die Cantonsadministration gut über die Bibliothek; jetzt ist sie Eigenthum der Katholiken des Cantons.

An diese Geschichte schließt sich die ausführliche Beschreibung des Codex 339, welcher ein Kalendarium, Antiphonarium, Breviarium oder Citation der Episteln und Evangelien, und einen Ordo Missae enthält. Der Codex ist durch seinen Inhalt nicht blos für den Gesang wichtig, sondern auch für Liturgie und Geschichte. Die Entstehungszeit desselben setzen die Herausgeber in das 10. Jahrhundert oder in den Anfang des 11. Jahrhunderts; übrigens gehören nicht alle Partien der nämlichen Zeit an.

Im folgenden Abschnitte begegnet uns eine sehr weit ausgedehnte und eingehende Untersuchung über den Ursprung der Neumen und die Klassifizierung der verschiedenen Neumenschriften. Dieß ist in erweiterter Form die Darstellung, welche Dom Pothier in seinen „Melodies grégoriennes" gegeben hat; es wird ausgegangen von den oratorischen Accenten, dem acc. gravis (\ Senkung der Stimme) und dem acc. acutus (/ Hebung); in dieser einfachen Gestalt finden diese auch für den Gesang benützten Zeichen bei gleicher Bedeutung leichter Erklärung. Aber je mehr Accente verbunden resp. zu melodischen Figuren zusammengeschlossen wurden, desto schwieriger ward deren richtige Ausführung wegen Mangel an genauer Intervallbezeichnung Daß jedoch diese Arbeit, wie gesagt wird, die Fähigkeit des menschlichen Gedächtnisses nicht überschritten habe, obgleich es viele Jahre bedurfte, um sich das ganze Antiphonarium anzueignen, das erscheint mir doch unwahrscheinlich, wenn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dabei diejenigen Melodien gemeint sind, welche uns notiert vorliegen. Allerdings wird von einer leichten Methode gesprochen, durch welche man einst zur richtigen Entzifferung der Neumen gelangen konnte: aber das Sonderbare ist, daß wir, die wir auch diese Methode kennen, nicht im Stande sind, ohne Beihilfe notierter Bücher, auch nur eine einzige (uns nicht schon ganz geläufige) Melodie aus der Neumenschrift so zu übersetzen, daß sie mit der im 10. oder 11. Jahrhundert geschehenen Fixirung mit Noten identisch ist. Und doch, wie viele verstehen auch die „musikalische Sprache" gut, nachdem sie Jahre lang nur diese Gesangsart betrieben und in ihr völlig heimisch sind! — ohne notierte Vorlagen führen bis jetzt die bloßen Neumen alle Augenblicke in die Irre. Unbestreitbar ist wohl, daß den Alten die verschiedenen melodischen Formeln, die fixen Tongruppen und der innere Bau der Tonarten das vorzüglichste Hilfsmittel waren, aber damit ließen sich doch nicht wohl so ausgebildete und geglättete Melodien erzielen, wie sie die notierten Codices bieten. Die Herausgeber verhehlen nun sich selbst nicht, daß die richtige Ausführung der neumierten Gesänge an und für sich große Schwierigkeiten boten, und zu alledem die Melodien, blos durch die Tradition und das Gedächtniß bewahrt, in großer Gefahr der Alterierung standen; dazu kam noch das der menschlichen Natur inhärierende instinktive Bedürfniß nach Vervollkommnung. Diese Umstände drängten die musikalische Schrift in neue Bahnen d. h. zu einem Mittel, die Tonhöhe genau bezeichnen zu können, das durch Guido mittelst Anwendung von mehreren Linien zur Vollendung gelangte. Mir aber will es scheinen, daß diese Umstände nicht blos auf die Tonschrift einen Einfluß geäußert haben, sondern daß auch die Melodien dieser Gefahr nicht durchweg entgangen sind und vor ihrer genauen Aufzeichnung einen Weg der Vervollkommnung und Glättung durchlaufen haben; sicherlich waren sie in vielen Stücken schwankend und dem subjektiven Ermessen der Singmeister oder Sänger preisgegeben. —

Ferner wird der stufenweise Fortschritt der Semeiographie einläßig behandelt. Im 9. Jahrhundert begegnen uns zuerst die oratorischen oder chironomischen Accente als Tonzeichen d. h. die eigentlichen Neumen, in cursiver Schreibart verbundene Accentzeichen. Nach verschiedenen Ländern nahmen sie auch eine etwas verschiedene Gestaltung an, ohne den Charakter einzubüßen. Bis in's 11. Jahrhundert blieben sie fast unverändert, gegen das 12. Jahrhundert werden die Accente dicker gestaltet und nähern sich immer mehr, entsprechend den Buchstaben, den gothischen Formen, welche in einigen Ländern als Choralnotenschrift noch im Gebrauche sind.

Neben diesen Accentneumen tauchen auch schon ziemlich früh die Punktneumen auf d. h. Punkte oder vielmehr liegende virgae, welche über- oder untereinander gestellt wurden je nach dem Steigen oder Fallen der Töne, und wodurch es, namentlich wenn auch eine Linie dazu gebraucht wurde, möglich wurde, die Intervalle sicherer zu kennen. Aus diesen entwickelte sich ohne Zweifel die spätere Quadratnotenschrift.

Noch wird hierauf der westgothischen und mozarabischen Tonschrift gedacht und dann zur Erklärung der einzelnen Neumenzeichen, der Virga, des Clivis, Podatus, Scandicus u. s. w. übergegangen. Die Herausgeber gehen dabei bis in's kleinste Detail, und es ist daran leicht ersichtlich, welcher Fleiß, welche Genauigkeit, welche Ausdauer daran gesetzt werden mußte, um solche schöne Resultate zu erzielen. Die 31 Tafeln, welche neben der vollständigen Copie des Cod. 339 Fragmente aus andern Manuscripten verschiedener Bibliotheken geben, dienen dazu, das im Texte Vorgetragene anschaulich und darum leicht verständlich zu machen.

Es erweist sich das bis jetzt von der Paléographie musicale Erschienene (mit Ausnahme der Introduction generale) als ein vorzügliches Werk, das alle Beachtung, nicht blos in Fachkreisen, in Anspruch zu nehmen berechtigt ist, und vielleicht einmal auf die richtige Fährte zur Entzifferung dieser alten Melodien führen kann.

Das zweite oben angezeigte Werk „The musical Notation of the Middle Ages" will ebenfalls dem Studium der Tonschrift vom 10. bis 16. Jahrhundert dienen. Es ist (ohne Herausgebernamen) bearbeitet für die Mitglieder einer Musikgesellschaft zu London (members of the Plainsong and Mediaeval Music Society), groß Folio, aber nicht so großartig angelegt als die eben besprochene Paléographie musicale, jedoch an typographischer Eleganz ganz gleich. Es enthält nur 7 Seiten Text, worin eine Skizze der Entwicklung der Tonschrift vom 10. bis 15. Jahrhundert gegeben wird. Um so kostbarer sind die 19 (20) Tafeln Phototypie, durch welche Specimina der Neumen- und Notenschrift aus den genannten Jahrhunderten, entnommen mehreren Handschriften des brittischen Museums und der Bodleyanischen Bibliothek, zur Anschauung gebracht werden. Von bedeutendem Werthe sind mehrere deßhalb, weil

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die nämlichen Stücke (Introitus und Graduale für das Osterfest) in verschiedener Schrift gewählt wurden; nicht minder interessant ist Tafel 18, welche eine zweistimmige Composition mit Buchstabennotierung und Gegenbewegung bringt, ganz in der Weise, wie Joh. Cottonius die leichteste Weise der Diaphonie beschreibt; und dieß Schriftstück soll aus dem 10. Jahrhundert (?) sein.

P. **Atto Kornmüller** O. S. B.

---

3. Théodore Nisard. L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien. Ouvrage posthume publié par les soins de M. Aloys Kunc. Paris. P. Lethellieux 1890. XIII et 429 pages. Prix 15 Fr.

Gewiß sind die wissenschaftlichen Resultate der Geologie in der modernen Zeit großartig; aber wer wollte behaupten, es gebe nun in der Entwicklungsgeschichte der Erde gar keine Geheimnisse und Räthsel mehr? Gerade so verhält es sich mit der musikalischen Archäologie. Seit Decennien ist auf diesem Gebiete viel geforscht und untersucht worden; aber wie viele unbeantwortete Fragen und ungelöste Räthsel gibt es noch in der Entwicklungsgeschichte des gregorianischen Gesanges. Ignoramus — et ignorabimus?

Ein französischer Forscher nun, Théodore Nisard (Abbé Théodule Normand), der sein Leben lang mit der archäologischen Wissenschaft sich beschäftigt, hat in obigem Werke sein wissenschaftliches Testament uns hinterlassen, demselben aber das Motto gegeben: „Les savants se trouvent ici en présence d'un problème insoluble." Bei der Frage der Rekonstruktion des gregorianischen Gesanges „befinden sich die Gelehrten vor einem unlösbaren Problem." Ihm kommt diese wie eine „algebraische Rechnungsoperation mit unbestimmten Zahlen" „une grande illusion" vor.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, diese heiklen wissenschaftlichen Fragen kritisch zu besprechen; sondern ich will nur das Interesse für das Werk wecken, indem ich über die Anlage und den Beweisgang des Buches referire.

Zuerst führt Nisard die musikalische Liturgie der Kirche von ihren Anfängen bis zu Gregor dem Großen in aller Kürze vor. Er erkennt mit Guéranger den kirchlichen Gesang als Überrest der antik-griechischen Musik. Wie das ganze Werk hindurch, so auch hier schon im ersten Kapitel, citirt er eine große französische Litteratur. Bei der Besprechung des liturgisch-musikalischen Werkes Gregor des Großen untersucht er folgende 4 Fragen: 1. War Gregor bei der Redaktion des Antiphonariums thätig, wie die Tradition es ihm zuschreibt? 2. Was enthielt dieses Antiphonarium? 3. Hat es Gregor mit „Noten" versehen? 4. Und wenn, welcher Notation hat er sich bedient? Fast übereinstimmend wird von den Archäologen und Historikern angenommen, daß Gregor sein Antiphonarium musikalisch notirte; sicher aber nicht mit den 7 ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes und nicht mit den 15 Buchstaben (A—P) desselben Alphabetes, sondern neumavit seu neumatizavit. Nachdem Nisard im 3. Kapitel die Ansichten Bainis über den gregorianischen Gesang (La esecuzione etc. erasi perduta affatto e mai non si è più saputa ritrovare) vorgeführt, sagt er im 4. Kapitel, die Ansichten Raillard's modifizirend: damit die musikalische Archäologie den wahren gregorianischen Gesang restauriren könne, müsse man 1. die Zahl der Noten wiederfinden, welche zu jeder Silbe gehören, auch diese Noten nach den alten Formeln gruppiren, 2. die Intonation fixiren, 3. den relativen Zeit-Werth jeder Note bestimmen (gibt es longae, breves, semibreves im Sinne der mensurirten Musik? wie muß man sprechen den Gesang oder singen das Wort? muß man die liturgische Melodie den Gesetzen der Redekunst oder irgend einem Chronometer unterwerfen?) 4. Die Art der Ausführung des Gesanges angeben. Das sind auch die Streitpunkte des bellum musicale — mit der ewig unentschiedenen Schlacht!

Welches sind aber die Hilfsmittel, um den liturgischen Gesang zur gregorianischen Reinheit zurückzuführen? Vor allem sind es die neumatischen Zeichen (VI. Kap., 43—65; Resultat: „man hat vor sich Konjekturen, Versuche, in Verzweiflung setzende Dunkelheiten; wie könnte man eine Sprache korrekt lesen, wenn ihr Alphabet nur ein Geheimniß ist?"); dann die zwei Manuskripte von St. Gallen und Montpellier (Kap. VII—X, S. 67—174 — eine sachlich und litterar-geschichtlich außerordentlich gründliche Arbeit! Nisard schließt dieselbe mit folgenden Worten: „die Annahme solcher Ungeheuerlichkeiten, wie die Raillard's, würdig des Miauens der s. g. arabischen Musik, würde den unmittelbaren und definitiven Verfall unseres europäischen liturgischen Gesanges herbeiführen!"); ferner die fälschlich dem hl. Oddo von Clugny und dem Mönche Hucbald von St. Amand zu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:06 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geschriebenen Texte, welche in Wahrheit Guido von Arezzo verfaßt hat (Kap. XI. und XII.), außerdem die Bulle Docta sanctorum von Papst Johannes XXII. (Kap. XIII.), endlich das 25. Kapitel des tractatus de musica von Hieronymus von Moravia (Kap. XIV. — S. 301; Schluß: „Wenn H. v. M. der Erste ist, der über die Rhythmik des Chorals geschrieben, so verspricht seine Belehrung, unfruchtbar geblieben bis auf unsere Tage, nicht im Geringsten den Archäologen, welche sich der Restauration des wahren Gesanges des hl. Gregor hingeben, nützlich zu sein; man wird gut thun, bei ihm nicht zu suchen, was er nicht enthält!")

Kap. XV. gibt uns eine Probe der „wahren gregorianischen Melodie"; das Graduale von Epiphanie Omnes de Saba venient, hergestellt durch die moderne Wissenschaft in seiner ursprünglichen Reinheit nach den alten neumatischen Manuskripten, wird uns in 6 Versionen in Noten vorgeführt. Nisard frägt: wo ist hier die Einheit in Bezug auf die Zahl der Noten? wo die Einheit in allen Intonationen? wo die Einheit insbesondere in Bezug auf den Rhythmus? welche Version ist die wahre? die reine? welche die unwiderleglich authentische? Ami lecteur, devine si tu peux, et dis-le si tu l'oses!

Werthvolle wissenschaftliche Beigaben sind dann „Studien über die alten musikalischen Notationen Europas", „ein bibliographischer Artikel über die Geschichte der Harmonie im Mittelalter und über die harmonische Kunst im XII. und XIII. Jahrh. von Coussemaker", „zwei Breve Leo XIII. an Dom Pothier", „Bemerkungen über die gregorianischen Melodien Dom Pothier's", „Konferenzen über den Choral", S. 311—424.

Das Vorstehende möge genügen, um die Bedeutung und die Wichtigkeit des angezeigten Buches darzuthun, das namentlich von jenen Forschern nicht ignorirt werden darf, welche in wissenschaftlichem Optimismus allzu kühnen Hoffnungen sich hingeben. Dieselbe liegt in dem reichhaltigen Material, in der Gründlichkeit der Untersuchung, in der Vorführung der betreffenden Litteratur, in der Klarheit der Schreibweise. Die Ausstattung des Werkes (Typographie Firmin-Didot) ist eine vorzügliche.

Landshut. Prof. Dr. A. Walter.

Die Redaction des K. M. Jahrb. hat ihrerseits einige aufklärende und ergänzende Bemerkungen zu dieser Publikation des französischen Gelehrten Theod. Nisard (Pseudonym des Priesters Theodule Normand, geb. 1812, gestorben am 29. Februar 1888 als Pfarrer zu Amponville-Jacqueville, Diözese Meaux) in folgenden Zeilen niederlegen wollen.

Man hat eine kleinere Arbeit Nisard's über das gleiche Thema bei dem berühmten Congreß von Arezzo im September 1882 zu unterdrücken gewußt, und die Vertreter der Archäologie schwebten damals in einer solchen Angst vor dieser Publikation, daß sie ziemlich laut sich zuriefen: „Wenn dieser Aufsatz beim Congreß zum Vortrage kömmt, so wird er vernichtend, wie eine platzende Bombe wirken." Im Jahre 1883 kündigte Al. Kunc, der Redacteur der franzöf. Musica sacra (Toulouse, rue Bonrepos. 23) das Erscheinen des Buches mit den Worten an: „Der Zweck des Verfassers ist, zu beweisen, daß die archäologische Wissenschaft einstweilen absolut unfähig ist, in befriedigender und zulässiger Weise die wirklichen gregorianischen Melodien wiederherzustellen. Die Arbeit wird viele Illusionen und enthusiastische Hoffnungen zu nichte machen, denn der Verfasser ist auf dem Gebiete der Neumenkunde eine allgemein anerkannte Autorität und besitzt eine unerbittliche Logik u. s. w."

Al. Kunc hat nun selbst „das literarische Testament" seines Freundes edirt und man muß dankbar sein, daß auch „der jüngeren Generation", welche in den letzteren Jahren nur Siegesrufe und sanguinische Versicherungen gehört hat, Gelegenheit gegeben ist, die seit Dezennien, besonders in Frankreich wüthenden Kämpfe dafür und dagegen kennen zu lernen und ein sachliches Urtheil zu gewinnen. Th. Nisard hat die ganze Frage historisch, d. h. von dem Augenblick an, wo sie in Frankreich auftauchte und zu Meinungsäußerungen und Differenzen führte, behandelt; was in dieser Angelegenheit erschienen ist, lernen wir durch sein Buch kennen, besonders auch Artikel in Zeitschriften, welche jetzt schwer zugänglich sind. Das ist der Hauptwerth des Buches; es ersetzt eine kleine Bibliothek. Es ist ja möglich — wenigstens hören wir es wiederholt behaupten —, daß durch die neueren Publikationen der paléographie musicale seit 1887 die Frage in ein neues, helleres Stadium tritt; aber bis heute ist der Fall noch nicht gegeben. Man wird also das Urtheil so lange suspendiren müssen, bis die Herausgeber sagen: „Wir sind fertig, der Beweis für die Übereinstimmung der publizirten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dokumente mit dem Antiphonarium S. Gregorii ist geliefert."

Die ganze Angelegenheit hat übrigens, das muß betont werden, mit dem Standpunct Rom's in Sachen der offiziellen Choralbücher gar keine Beziehungen. Keinem Vernünftigen wird es in den Sinn kommen, etwa zu argumentiren: „Weil die archäologische Frage noch nicht gelöst ist, kann Rom die liturgischen Bücher nicht mit Gesangsweisen ediren, denen es den Namen „gregorianisch" gibt." Das ist Sache der Auctorität und die Wissenschaft soll dafür sorgen, daß wenigstens im Vortrag und bei Ausführung dieser von der Auctorität dargebotenen Gesänge nach Seite des Rhythmus, der Declamation, der Phrasirung u. s. w. die alten und ewigen Gesetze und unumstößlichen Grundsätze Beachtung und Beobachtung finden.

Nisard ist, nebenbei bemerkt, auch ein Feind der authentischen Choralbücher gewesen; aber die Auctorität hat er nie angegriffen, er beugte sich vor ihr und machte nie den geringsten Versuch, sie zu umgehen oder ihre Vorschriften zu beeinflußen. Auch in seinem Werke hält er sich strenge an den Thatbestand, ohne auf die römischen Ausgaben Ausfälle zu machen oder sie nur zu erwähnen; er weiß sich zu mäßigen, wenn er gegnerische Ansichten ad absurdum geführt hat. Wer sich mit dem Stande der archäologischen Frage und was mit ihr zusammenhängt, gründlich und übersichtlich orientiren will, kann dieses splendid ausgestattete Werk nicht entbehren.

Bei diesem Anlasse ist es auch Pflicht der Redaction auf einige neuere Arbeiten, den Ursprung des gregorianischen Chorals betreffend, welche theils aus Anlaß des Centenariums Gregor des I. (590 und 1890), theils in Folge einer Publikation des belgischen Musikhistorikers Gevaert erschienen sind.

4. Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine. Etude d'histoire musicale, par Gevaert. Ad. Hoste in Gent. 1890, betitelt sich die Studie Gevaert's, deren Inhalt in der Behauptung gipfelt: „Da vor Johannes Diakonus kein Zeugniß Gregor den Großen als Verfasser des Antiphorarium nenne, so halte er es mit Rücksicht auf den Charakter dieser Gesänge, welche griechischen Ursprung bekunden, für wahrscheinlicher, daß einer der Päpste, welche von 678—752 den Stuhl Petri einnahmen und als „griechische" bezeichnet werden, Verfasser dieser Gesänge sei. Gevaert denkt an die Päpste Agatho, Leo II., Sergius I., besonders aber Gregor III., auf den die Bezeichnung gregorianischer Gesang" zurückgeführt werden könne."

5. Was P. Hartmann Grisar in der Innsbrucker Zeitschrift für kath. Theologie darauf einwendete, ist in Musica sacra (Regensburg, Pustet) 1890, S. 89 wörtlich abgedruckt und stimmt ziemlich, wenn auch in kürzerer Fassung, mit der Erwiderung des Benediktiners P. Morin in der Revue benedictine überein, welche auch als eigene Broschüre erschienen ist:

6. Les véritables origines du chant gregorien par Dom Germain Morin. Maredsous par S. Gérard.

Im 1. Theile werden Zeugen vor Johannes Diakonus, um 872, für die Autorschaft Gregor's des Großen aufgeführt: Hadrian II. (867—872), Leo IV. (847—855), Hildemar zwischen 833 und 850, Walafried Strabo (807—849), Agobard von Lyon (779—840), Hadrian I. (772—795), Egbert von York (732—766). Der Mangel an Zeugen aus dem 7. Jahrh. ist dem Verfasser „eine Bestärkung in der Thatsache, daß Gregor I. der Urheber der Gesänge sei." (?) Im 2. Theile werden die Behauptungen Gevaert's über den hellenischen Ursprung der liturg. Gesänge beleuchtet: Einfluß der syrisch-griechischen Liturgie auf die Entstehung und Entwicklung der heil. Gesänge — „wann begann und endigte die productive Periode der liturg. Kunst?" — Unrichtigkeit der Unterscheidung zwischen einfachem (simple) und verziertem (orné) Gesange (?) — vor Mitte des 7. Jahrh. gab es schon musikalische Notation u. s. w. In einem Anhange zählt

7. Dom P. G. Cagin, ein Mitbruder Morin's die Zusätze und Ergänzungen auf, welche das „Antiphonale missarum" bei den Meßtexten der Fastenzeit erfahren hat.

Nimmt man zu diesen Schriften noch

8. „Origine du culte chrètien. Étude sur la liturgie latine avant Charlemagne par l'abbé L. Duchesne. Paris, Erneste Thorin. 1889", so gewinnen die bisherigen Kenntnisse über den Ursprung und die Entwicklung der lateinischen Liturgie außerordentliche Bereicherung. Einen Abschluß, ein wissenschaftlich unumstößliches Resultat, gewährt jedoch keine derselben, am wenigsten in der Frage der Gesangsweisen. Auch hier ist ein „Zuwarten" Pflicht und Aufgabe des objectiven Referenten, bis dem die Siegespalme gereicht werden kann, der in der Lage ist, das letzte entscheidende Wort zu reden, also gleichsam den Neumenbacillus zu entdecken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

9. Catalogo della biblioteca del liceo comunale di Bologna, compilato da Gaetano Gaspari, compiuto e publicato da Fed. Parisini per cura del municipio. Vol. I. Bologna. Libreria Romagnuoli dall' aqua. 1890. Teorica. Lexikonoctav XXXII u. 418 S.

Der literarische Werth dieser Fundgrube für Bibliographie und Musikgeschichte, auf die bereits im K. M. J. 1889, S. 88 aufmerksam gemacht wurde, ist so bedeutend, daß es beinahe kleinlich wäre, nach endlicher Vollendung des mühevollen, umfangreichen und in Betreff der Herstellung kostspieligen Werkes auf Mängel, Schwächen und Irrthümer Jagd zu halten. Wer sich dieses unententbehrlichen Hilfsmittels zu bedienen weiß, kann dem (1881) verstorbenen Bibliothekar Gaspari nicht genug dankbar sein für die unsäglichen Mühen und die scrupulöse Genauigkeit, mit welcher er seine „Lieblinge" nach allen Seiten geprüft und den Inhalt kleinerer und größerer theoretischer Werke — die Zahl ist erstaunlich und die Seltenheit mancher derselben kostbar — beschrieben hat. Dem Magistrate von Bologna, der aus Patriotismus die Druckkosten dieses Werkes auf seine Kasse genommen hat, gebührt ebenfalls öffentliche Anerkennnng; nicht die geringste aber dem jetzigen Bibliothekar, Professor Friedr. Parisini, dem Redacteur der Edition. Was in dieser Beziehung zu wünschen gewesen wäre, ist bereits 1889 a. a. O. gesagt worden und soll nicht wiederholt werden, nachdem ein umfassendes Namenregister S. 360-413 viele der angeregten Punkte und Mängel in ziemlich befriedigender Weise erlediget hat.

Diesem Register konnte aber immerhin mehr Sorgfalt gewidmet werden, um die Benützung desselben zu erleichtern. Einzelne Namen zum Beispiel kommen 20—40 mal mit einfachem Citate auf die betreffende Seitenzahl vor. Es wäre für den Compilator eine geringe Mühe gewesen, wenigstens in solchen Fällen kurz an zugeben, bei welcher Materie und in welchem Zusammenhang der Name vorkommt, denn Zeit und Geduld des Suchenden werden durch das einfache Citiren auf die härteste Probe gestellt. Vielleicht hat ein „geduldiger Deutscher" Lust, Geschick und Zeit, den Katalog Gaspari-Parisini „auszuweiden" — nur darf er sich die Arbeit nicht als gering vorstellen — und in alphabetischer Ordnung der vorkommenden Namen, auch den sachlichen Inhalt mit kurzen Sätzen zusammenzustellen; das wäre eine äußerst nützliche und sehr verdienstliche Arbeit. Eine Menge von Vorreden, Dedicationen u. s. w. sind nämlich in extenso mitgetheilt, deren Werth ohne jede Bedeutung ist, die aber den jetzigen Umfang des Werkes herbeigeführt haben. Wer da „zusammenstreicht", schadet dem Wesen der Sache nicht und fördert die Übersicht.

Der praktische Theil, die kostbaren musikalischen Kompositionen und Musikdrucke dieser einzigen Bibliothek enthaltend, ist bereits unter der Presse; möchte sein Erscheinen nicht gar zu lange dauern. Die Spannung der Bibliographen und Historiker ist eine vollberechtigte.

10. Monatshefte für Musik-Geschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, redigirt von Rob. Eitner in Templin. Kommissionsverlag v. Breitkopf u. Härtl in Leipzig. Jahrgang von 12 Monatsnummern 9 Mark.

Diese wichtige Zeitschrift beginnt mit 1891 den 23. Jahrgang und ist dem Bibliographen u. Musikhistoriker unentbehrlich geworden. Bibliothekskataloge des In- und Auslandes, größere bibliographische Arbeiten, wichtige literarische Funde und Resultate, Mittheilungen über dießbezügliche Werke und Erscheinungen bilden den reichen Inhalt dieser fleißig redigirten Monatsschrift, der jährlich sehr gute und brauchbare Register beigegeben werden. Für die Jahrgänge 1—10 und 11—20 existiren eigene Inhaltsverzeichnisse, durch die eine höchst dankenswerthe Quelle für die Specialstudien eröffnet wurde.

11. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Herausgegeben von Fr. Chrysander, Phil. Spitta und Guido Adler. 4 Hefte des Jahrganges kosten 12 M. Druck und Verlag von Breitkopf u. Härtl in Leipzig.

Mit 1891 beginnt der 4. Jahrgang dieser ausgezeichneten Publikation, deren Inhalt ßere, streng wissenschaftliche und sehr gründliche Aufsätze über die einzelnen Zweige der Musik als Wissenschaft und Kunst bilden. Der Jahrgang 1890 behandelte beispielsweise: Studien im Gebiete der reinen Stimmung (Shohé Tanaka), zwei harzische Musiktheoretiker des 16. u. 17. Jahrhunderts (Ed. Jacobs), die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert (R. von Liliencron), die ethisch pädagogische Würdigung der Musik durch Plato und Aristoteles (Dr. Ant. Walter) u. s. w. Die Kritiken und Referate der Vierteljahrsschrift berücksichtigen die hervorragenden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

musikalisch-historischen und theoretischen [1]) Werke und zeichnen sich durch noblen Ton und genaues Eingehen auf Einzelheiten aus. Keine Nation kann sich einer ähnlichen Zeitschrift rühmen und

[1]) Es wird den Lesern des K. M. J., welche bereits die 2. Aufl. der Harmonielehre von P. Piel aus den Anzeigen und Empfehlungen der **Musica sacra** kennen, angenehm sein, an dieser Stelle das Referat zu lesen, welches Heinrich von Herzogenberg in Berlin über dieses Werk im 1. Heft der Vierteljahrsschrift S. 133—137 abgefaßt hat. Dasselbe lautet: P. Piel, Harmonie-Lehre. Unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare bearbeitet und herausgegeben. Op. 64. Düsseldorf, L. Schwann. 1889. 8.

„Über ein neues Lehrbuch der Musiktheorie einen verständnißvollen und gerechten Bericht zu erstatten, bleibt so lange eine schwer zu lösende Aufgabe, als wir nicht im Besitze einer grundlegenden Geschichte der musikalischen Theorie sein werden. Mit dieser hätten wir ein Korrektiv für alle Willkür, alle Begriffsverwirrung, alle Projektenmacherei in der Hand; Autor und Kritiker würden auf dem gemeinsamen Boden allgemein gültiger Definitionen und Grundsätze stehen, und so manche tüchtige Kraft, die sich jetzt zersplittert und die herrschende Verwirrung nur vergrößert, würde nutzbar und fruchtbringend sich verwerthen. Wie die Sache heute liegt, sieht sich jeder ernst Denkende und Lehrende vergeblich nach einer Freundeshand um, in welche er rückhaltlos zu gemeinsamer Arbeit einschlagen könnte; er sieht sich im Gegentheil ganz darauf angewiesen, die Schöpfung von vorne wieder anzufangen, und wie oft ohne besondere Schöpfergabe. Die Jugend, jedes gesunden dogmatischen Haltes entbehrend, setzt das Geschäft eigener Erfindung auf dem Gebiete ewiger Naturgesetze geschäftig fort, und das Ende ist eine heillose Sprachenverwirrung, der zufolge selbst Solche, die innerlich übereinstimmen, in Streit und Hader sich verstricken.

Wenn irgend ein Werk, das mir in letzten Jahren in die Hände fiel, sich möglichst von diesem Erbübel frei zu halten trachtet, so ist es das mir vorliegende von P. **Piel**. So viel Besonnenheit und Tüchtigkeit, eine solche Meisterschaft in Komprimirung und Ordnung des Lehrstoffes ist mir noch kaum bei einem Autor unserer Zeit begegnet; je gedrängter die Darstellung ist, auf um so breiterer und tieferer Basis ist sie gegründet. Wohl leidet auch dieser Autor hie und da unter dem Mangel eines überall gültigen Handwerkszeuges, welches in gleicher Form und Verwendung in Aller Händen wäre; sehr zu loben ist aber die weise Bescheidenheit, mit welcher er auf das sonst übliche Heilmittel verzichtet, diesen Mangel rasch durch eine möglichst neuartige Methode zu ersetzen; er ordnet Bekanntes und Bewährtes zu übersichtlichen Gruppen, ohne je das nähere Ziel seines Lehrbuches aus den Augen zu verlieren, vermeidet alles physikalisch-ästhetische Raisonnement, und gibt überall brauchbare Lehrsätze, die allerdings ganz ohne Zuthat und Ergänzung des mündlichen Vortrages für begabtere Schüler nicht überall genügen würden. Mit welcher Sicherheit kann aber das lebendige Wort auf seinen Sätzen fußen. Nirgends durchquert er diese unmittelbare Arbeit des Lehrers, an keinem Punkte hätte dieser ihm das Pensum zu korrigiren und dadurch den Schüler — wie das so oft geschehen muß — um Vertrauen und Respekt zu bringen.

Einem solchen Werke gegenüber wäre es gerade von Seiten eines Musikers und Lehrers mehr wie Undankbarkeit, wollte er sich bei kleinem Detail kritisch ausbreiten. Es ist nichts leichter, als selbst in einem so tüchtigen Werke einzelne Stellen aufzugreifen, wo etwa eine Definition präziser hätte gegeben werden können, oder hie und da eine mehr auf den Grund gehende Motivirung gewünscht werden könnte, oder gar in den Notenbeispielen manchmal an Stelle der bloßen Richtigkeit die Schönheit zu setzen wäre. Dies traurige Geschäft überlasse ich berufeneren Federn; ich freue mich voll und ohne Rückhalt über das Buch, seine Tendenz, seine Gestaltung. Was speziell die Notenbeispiele angeht, kenne ich kaum ein Lehrbuch, welches so sorgsam in der Auswahl vorgeht; was der Autor in der Vorrede verspricht, hält er gerade in diesem Punkte mit großer Gewissenhaftigkeit; und wie schwer dies durchzuführen ist, weiß Jeder, der in gleicher Lage war.

Dem eigentlichen Hauptzweck des Lehrbuches, den Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zu dienen, widmet der Verfasser natürlich einen großen Raum; dabei ist aber die Ökonomie des Buches nirgends verletzt; das Tempo des Vortrages bleibt ein und dasselbe, und dies muß ich geradezu als meisterhafte schriftstellerische Leistung anerkennen. Bedenkt man, daß von dem Schüler eines Lehrer-Seminars, für welchen das Buch zunächst bestimmt ist, nicht zu verlangen ist, daß er eine sehr ausgesprochene und ins Allgemeine und Große gehende Begabung mitzubringen hat, so kann man wohl behaupten, daß man ihm das Nothwendige kaum in besserer Form bieten kann, wie es Piel gethan hat; der Abschnitt über Begleitung des Kirchenliedes träufelt auch dem Minderbegabten unversehens den geläutertsten Geschmack ein, den sonst nur das selbst-schöpferische Talent mitbringt, und welch großen Werth dies für die kirchliche Kunstübung hat, werden alle die bestätigen, die sich unmittelbar damit zu beschäftigen haben. Einen Ersatz für Talent gibt es natürlich nicht, wohl aber läßt sich für einen Berufszweig, der nach dieser Richtung nicht so wählerisch sein darf, eine feine und würdige Kultur erreichen, und dazu würde das vorliegende Werk, wenn es allgemeine Einführung erlebte, wesentlich beitragen.

Bis hierher konnte ich zu meiner Freude voll und rückhaltlos auf Seiten des Autors stehen; vom Beginne der nächsten Abschnitte (leider sind sie nicht durch Zahlen oder Buchstaben bezeichnet) gerathe ich aber in Streit, nicht so sehr gegen ihn, als vielmehr gegen die Aufgabe, die er sich zu stellen hatte. Nach einer kurzen und vortrefflichen Abhandlung über die Kirchentonarten, zeigt der Verfasser die Harmonisirungsweise derselben, zuerst nur an der Skala, dann an einzelnen melodischen Bruchstücken, zuletzt an ganzen Liedern, und geht endlich an die schwierigste Aufgabe: die harmonische Begleitung des gregorianischen Choralgesanges. Diesem wichtigsten Abschnitte schickt er auf Seite 220 im Auszuge eine ganze Kontroverse

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

es kann nur gewünscht werden, daß auch die praktischen Musiker wenigstens zeitweise zu dieser und ähnlicher Lectüre greifen, um sich vor Einseitigkeiten zu wahren und der Gefahr,

über die Frage voraus, ob überhaupt der gregorianische Choral harmonisch zu begleiten sei. Da er im Folgenden eine sehr ausführliche Anleitung dazu gibt, scheint er auf Seite Derjenigen zu stehen, welche diese Frage bejahen. Ich gestehe, nicht ganz darüber ins Klare gekommen zu sein, ob er es nur aus Opportunitäts-Gründen thut, oder ob er auch auf dem viel tieferen historisch-ästhetischen Wege zu diesem Resultat gelangt ist. Sobald die Opportunität erwiesen wäre — worüber wohl Männer wie Piel genauer informirt sein müssen, als unsereins — müßte der Vorgang dieses Lehrbuches als durchaus korrekt und wohl auch technisch als genügend angesehen werden.

Ich kann mich aber weder zu diesem Standpunkt bekehren, noch kann ich die künstlerische Berechtigung zu harmonischer Begleitung eminent einstimmig gedachter Musik einsehen.

Was ersteres betrifft, darf ich wohl aus eigener Erfahrung sprechen, da ich im katholischen Süddeutschland und in Italien von Jugend auf in der Kirche nichts Anderes zu hören bekam, als unbegleiteten gregorianischen Choralgesang. Hat sich die Ausführung desselben seit den Zeiten Gregor's des Großen so verschlechtert? Wer noch heute den einstimmigen Gesang des Priesterchores hört, wird die Nothwendigkeit für unsere Zeit, denselben harmonisch zu begleiten, nicht begreifen. Kann man doch kaum einen reineren und mächtigeren Eindruck empfangen, als von einer rhythmisch lebendigen, nicht durch Begleitung temperirt gestimmter Instrumente in ihrer Reinheit gehinderten, voll und männlich hinströmenden Melodie, welche keinem anderen Gesetze folgt, als nur dem ihrer Intervallproportionen. Ich kann nicht finden, daß vom ausführenden Sängerchor hierbei irgend etwas Unnatürliches verlangt würde, und alles Natürliche ist ewig. Wohl pflegt die Orgel, gewöhnlich ein kleines Positiv mitten im Priesterchore, die Pausen zwischen den einzelnen Gesängen auszufüllen. Und bei dieser Aufgabe möchte ich recht bald einen Schüler Piel's beschäftigt sehen; denn das Orgelspiel liegt gerade in katholischen Ländern sehr darnieder: die Kultur des dazu angestellten Individuums ist gemeiniglich eine sehr niedere, und dieser Mangel nicht einmal durch tüchtiges Handwerk ersetzt. Der katholische Nordwesten Deutschlands und die katholischen Centren Mitteldeutschlands sind wahrlich dazu berufen, hier die Führerschaft zu gründlicher Besserung der Zustände zu übernehmen.

Daß aber die Orgel der gregorianischen Choralmelodie Schritt für Schritt zu folgen habe, da weder der freie deklamatorische Rhythmus der Melodie, noch die dem einstimmigen Gesange ganz eigenthümliche Art des Kadenzirens die Unterlegung einer harmonischen Begleitung duldet, zur Einsicht dieser Nothwendigkeit wird mich selbst die fleißige und treue Arbeit Piel's nicht bekehren.

In einer Zeitschrift, wie die vorliegende, wird es wohl überflüssig sein, den historischen Standpunkt, der künstlerischen Fragen so allgemeiner Natur unterzulegen ist, erst als Desideratum zu betonen. Da aber einmal ein Musiker, der nicht den Anspruch erhebt, nebenbei ein Gelehrter zu sein, hier zu Worte kommt, glaube ich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu dürfen, um zu zeigen, wie sehr sich die Ergebnisse gesunder, vom Material nicht abschweifender historischer Forschung mit Denk- und Empfindungs-Resultaten decken, die auf rein künstlerischem Wege gewonnen sind.

Die einstimmige Melodie, wie sie bei den Alten erfunden ward, und als deren letzte höchste Blüthe wir den gregorianischen Choral ansehen, ist etwas in sich künstlerisch eben so Durchgebildetes und Gereiftes, wie in unseren Tagen die Harmonik Bach's und Beethoven's. Nur in völliger Reinheit ihrer Erscheinung kann es uns zum Bewußtsein kommen, daß jede Stilperiode einen Gipfel bezeichnet, der, wenn auch nicht ohne latente Verbindung mit den andern Gipfeln, doch nur in seiner einsamen Höhe zur vollkommenen Wirkung gelangen kann. Darum wehrt sich ja der besonnenere Künstler gegen alle Versuche, diese hervorstehenden Punkte durch Verquickung historisch weit von einander liegender Kunstübungen gewissermaßen zu nivelliren, ihre vornehme Größe um die Wirkung freier sonniger Höhe zu bringen. Der Genuß und die Erkenntniß des Großen, mag es noch so sehr seine eigenste Sprache reden, wird nicht erhöht, sondern vermindert, oft sogar völlig unmöglich gemacht, wenn es von Kleingläubigen in platte Gegenwärtigkeit herabgezogen wird. Darum sträubt sich der bessere wenn auch kleinere Theil der Künstler gegen alle Versuche, die Großthaten der Vergangenheit durch Modernisirung der verwendeten Kunstmittel, für die Gegenwart mundgerecht zu machen.

Wenn wir nun allen Neu-Instrumentirungen und verhältnißmäßig immerhin noch leichten Eingriffen gelegentlicher Überarbeitungen älterer Meisterwerke den Krieg erklären, wie viel schärfer müssen wir die Frage noch auffassen, wo es sich um Hinzutragung ganz neuer Disciplinen und technischen Neudenkens handelt, wie in vorliegendem Falle. Diese Disciplinen, wenn auch ihre Ausbildung zu jetziger Vollkommenheit erst jüngeren Datums ist, sind deshalb nicht weniger aus dem innersten Wesen der Musik entsprungen. Die Harmonie war immer da, nur erwachte das Bewußtsein des Künstlers ihr gegenüber viel später, als der einstimmigen Melodie gegenüber, deren Gesetze sogar die große Periode der höchsten und reichsten vielstimmigen Schaffensart beinahe ausschließlich beherrschten. Aber schon mit Beginn der Vielstimmigkeit fühlen wir die Vorboten eines nahenden Kampfes, der allerdings durch gesunde ungestörte Weiterentwicklung die Resultate späterer Epochen auf friedlichem Wege erringen konnte, in welchem aber doch der Widerstreit zweier Elemente, die sich eben so oft anziehen, wie abstoßen, nicht verborgen bleiben konnte. Von der ersten schüchternen Einführung eines Chroma's bis zu Bach's kühner und der Melodie gegenüber oft genug rücksichtsloser Harmonisirung ist eine stetige Entwicklung und Schärfung des Gefühles für den natürlichen Zusammenhang der Akkorde zu bemerken. In dem allmählichen Verwischen der feinen und reichen Unterschiede der Kirchentonarten, das zuletzt bis zum Aufgeben derselben und zur Neuschaffung unseres Tonsystems führte, offenbart sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in das Musikantenthum zu verfallen, vorzubeugen.

---

eben nur die Macht, welche das harmonische Denken und Hören über das bloß melodische ein- oder vielstimmige Schaffen errang, Anfang und Ende dieser großen Entwicklung an einander fügen wollen, heißt meines Erachtens eine Unmöglichkeit versuchen. Und hat uns nicht gerade Piel, wenn wir ehrlich sein wollen, in seinen Versuchen gezeigt, daß hier gegen unüberwindliche Schwierigkeiten gekämpft werden soll? Schon der Rhythmus der Akkordaufeinanderfolge, mit das Wichtigste an der Sache, muß durch die ganz frei hinströmende Melodie des gregorianischen Chorals zum Nachtheil des harmonischen Gleichgewichts gar oft verschoben werden. Die Schwierigkeit, ja oft die Unmöglichkeit, bei Behandlung der Melodietöne zu harmonisch verständlichen Kadenzen zu gelangen, alles dies spricht laut dafür, daß hier eben etwas nicht Organisches versucht werden soll.

Das harmonische Denken kennt keine Tetrachorde, keine daraus sich zusammensetzende Tonreihe, Die Töne der Dur- oder Moll-Skala sind lediglich Bestandtheile jener 3 Hauptakkorde, welche den Begriff und das Wesen einer Tonart ausmachen; sie werden nur zufällig und an einem Punkt (von 6. zu 7. Stufe) sogar recht zu ihrem Nachtheil, in eine stufenweise aufsteigende Melodie gebracht, wenn wir sie als Skala geordnet erklingen lassen.

Wenn nun auch durch die Polyphonie der alten Zeit Zusammenklänge entstehen, so ist dies doch ein nicht genug zu betonender Gegensatz gegen das Wesen der Harmonie, welche ebensogut ohne eine Melodie über sich zu tragen denkbar ist, wie es andererseits eine Melodie gibt, die von Geburt aus frei und unabhängig, sich selbst genug, dahinfließt.

Finden wir bei den Alten harmonische Kadenzen, die innerlich unwahr sind, so ist's etwas ganz anderes, als wenn ich einen für die Bedürfnisse der Gegenwart Denkenden und Arbeitenden schattenhafte, embryonische Kadenzen machen und lehren sehe, die er, in einer Harmoniestunde etwa, sofort zu verbessern hätte.

Daß nun aber eine Erhöhung des Leittons in der Melodie des gregorianischen Chorals mir gänzlich unstatthaft erscheint, brauche ich nicht erst zu betonen. Die Melodie ist hier die absolute Hauptsache, die Harmonie hätte nur unterstützend, erläuternd, verstärkend hinzuzutreten. Mir fehlt nur die Auffassung für die künstlerische Nothwendigkeit des Hinzutritts einer Harmonie, wo ihr offenbar das Organ dazu fehlt, den Ausdruck einer melodischen Funktion in parallelem Gleichwerth durch ihre harmonische Funktion zu erhöhen. Hier kann wirklich nicht von Harmonisirung die Rede sein, sondern höchstens von harmonischer Begleitung — nicht Durchdringung — und, der Ausdruck sei mir gestattet, recht eigentlich von falscher Begleitung.

Der Verfasser möge es mir zu Gute halten, wenn ich zu lange bei dem negativen Theile dieser Besprechung verweilte. Er wolle in Erwägung ziehen, daß es sich hier um nichts Geringes handelt, nicht etwa bloß um eine kleine Nachhilfe bei mangelhafter Vorbildung oder Begabung der Sänger, oder um praktische Bequemlichkeiten und scheinbare Erleichterungen beim Vortrage. Ich halte dafür, daß der ganze von Piel und seinen Genossen zur Reformirung des gregorianischen Chorals eingeschlagene Weg ein falscher und für die Zukunft nicht ungefährlicher sei. Wird doch durch diese Versuche dem ohnedieß allzu vorherrschenden Zuge unserer Zeit, die Töne einer Melodie, einzeln und in ihrer Folge, nur noch in ihrem harmonischen Werthe auffassen zu können, Vorschub und Nahrung gegeben. Gerade die Lehrer des gregorianischen Chorals sollten mit aller Schärfe betonen, daß es eine einstimmige, unabhängige, keines harmonischen Kommentars bedürfende Melodie gibt; selbst während des Studiums sollten sie sie von aller harmonischen Beigabe frei halten; dann würde der Sinn für einstimmige Melodie, da, wo er etwa in Abnahme begriffen wäre, neu geweckt und gestärkt werden."

---

12. Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani per A. Bertolotti. Milano, G. Ricordi. 6 Fr. 130 Seiten in Großoctav.

Im K. M. J. 1886 referirte die Red. über Canal's Buch, das mit ähnlichem Titel und Inhalt 1881 in Venedig erschienen ist, unter der Überschrift: „Das Archiv der Gonzaga in Mantua, mit besonderer Rücksicht auf Giovanni Pierluigi da Palestrina" von S. 31—45. Die Arbeit Canal's ist achtunggebietend. Wenn er Irrthümer auf Grund archivalischer Notizen berichtiget, so zeigt er sich wohlunterrichtet in der betreffenden Literatur, seine Auszüge sind kurz und gedrängt, aber genau und richtig; man fühlt die Sorgfalt, den Bienenfleiß, die Gewissenhaftigkeit und kann sich auf seine neuen Notizen verlassen. Was wollte Bertolotti nach Canal? Ähren lesen? Hätte er sich damit begnügt, so müßte man seine Publikation mit Freude begrüßen. Aber wie sie vorliegt, bietet sie weniger als Canal und das mehr ist entweder unrichtig oder unzuverlässig. Bertolotti bemerkt im Vorwort, Canal habe die citirten Dokumente nicht nach dem Wortlaute gegeben und sein Buch reiche nur bis zum 17. Jahrh., er aber füge noch das 18. hinzu. Auch der Publikation des Archivars Stefan. Davari: „Notizie biografiche etc.", welche er als „publicazioncella" zu bezeichnen beliebt, erwähnt er kurz, hat aber leider von den guten Eigenschaften beider Werke nicht viel gelernt. Er gesteht, daß ihn die Äußerung von Fétis (1865) verdrossen hat: „Tout ce qui a été publié en Italie sur les musiciens de ce pays fourmille d'erreurs et d'inexactidudes", aber sein Buch ist ein trauriges Bei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

spiel, daß auch 1890 noch[1]) der Vorwurf von Fétis vollberechtigt ist, wenigstens der Arbeit Bertolotti's gegenüber. Interessant sind die Wiedergabe der Namensunterschriften vieler bedeutender Musiker und Sänger jener Zeit, mehrere Facsimile's von Instrumenten, Gebäuden, Abbildungen aus der genannten Periode; aber solche „illustrirte Spielereien" können die Mängel der objectiven Darstellung nicht ersetzen. Wir haben es mit „modernen Feuilletons" im schlimmsten Sinn zu thun, und der Compilator, welcher sichtbar ohne Canal und Davari nicht arbeiten konnte, hat sich Blößen gegeben, die nur tiefes Bedauern erregen können. Es soll nicht geläugnet werden, daß unter dem umgestürzten Bücher- und Schreibtisch Bertolotti's nicht manches Schnitzelchen und einige Ausschnitte von Werth sind, er hatte ja Material im Überfluß; aber daß Alles erst mit Sorgfalt durchstöbert und auf seine Authenticität geprüft werden muß, ist eine leidige Sache; seine Arbeit ist flüchtig, oberflächlich und ungenügend. Man wird mit Recht Beweise verlangen! Hier sind einige, die voraussichtlich gehäuft werden müssen, aber durch Herausforderung verhundertfacht werden können, da keine einzige Seite tadelfrei ist.

Monteverdi (im Register Monteverde, im Contexte wechselnd, in den Dokumenten richtig!) hat in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft durch Dr. Emil Vogel einen tüchtigen Monographen gefunden. B. erwähnt dieser Arbeit nicht und was er mittheilt, ist unbedeutend, gegenüber dem Material, das Vogel aus dem nämlichen Archiv zu gewinnen wußte. Ähnliches muß von Palestrina, Lud. da Viadana u. A. geklagt werden, bei deren Erwähnung B. die im K. M. J. gewonnenen Resultate mit Stillschweigen übergeht. Ein interessanter Fall möge übrigens den Beweis liefern, daß auch aus Bösem Gutes entstehen kann. Im K. M. J. 1886, S. 40 wird eine „definitive Lösung und Klärung des Chaos, welches über die verschiedenen „Jacab": Giaches, Jachet, van Berchem, Vaet, Buus, Wert, Giachetto da Mantova ꝛc. liegt", in Aussicht gestellt. Im 3. Hefte der Bausteine für Musikgesch. S. 119 konnte bestimmter vermuthet werden, daß Jachettus da Mantova und Jachet Berchem nicht identisch, sondern zwei verschiedene Personen seien. Robert Eitner ging diesem wichtigen Thema, zu dessen Bearbeitung ich noch keine Zeit finden konnte, in Monatsh. für Musikgesch. 1889, Seite 129 und 143 auf bibliographischem Wege zu Leibe und gelangte zu gleichem Resultate. B. weiß von diesen Dingen Nichts und erwähnt den Namen nur einmal S. 35, während er S. 37 kühn behauptet: „Jacques de Berchem, detto Giachetto di Mantova". Nun existirt aber im Archiv der Gonzaga nachstehendes Dokument, das ich der dienstwilligen Freundlichkeit des H. Archivars Davari verdanke, folgenden Inhaltes:

Lib. Decretorum — Nr. 40. pag. 21.
1534. 20. Aprile.

Federicus etc. Cum Jacobus Collebaudi de Vitre Gallus Rhedonensis diocesis cognomento Jachettus cantor artis musice peritissimus hac in civitate nostre Mantue vitam ducere constituerit cupiatque perpetua ad iura civitatis admitti et civium nostrorum numero adscribi, ipsius votis annuendum duximus . . . Tenore itaque presentis decreti vigore nostri arbitrij etc.

. . . . Dat. Mantue XX aprilis 1534.

Auch B. theilt es „auszüglich" mit, las aber fälschlich Collebard und Sachettus, konnte also nach diesem Doppelfehler unmöglich die nöthigen Schlüsse im Zusammenhang mit anderen Notizen aus dem gleichen Archiv und aus der Bibliographie schließen. Dieselben sind aber: 1) Jachettus (Giachetto) da Mantova heißt mit dem Familiennamen Collebaudi, ist in Vitré, Diözese Rennes (Bretagne), geboren und erhielt am 20. April 1534 das Bürgerrecht in Mantua. 2) Er ist also Gallier, während Berchem Flamländer ist und behielt den Unterscheidungsnamen Jachet von Mantua auch später. 3) B. verdanken wir (S. 27) einen Brief des berühmten Sängers Bidon, den Th. Folengo aus Mantua in den bekannten Versen (Ambros, 3. Bd. S. 12, Bausteine, 3. Heft, S. 64) als Sänger Leo's X. preist. Auch hier liest B. fälschlich Colabardi, statt Collebaudi, und es besteht demnach Namens- und vielleicht Blutsverwandtschaft zwischen „Anthonius Collebaudi dicto bidon" und „Jacobus Collebaudi cogno-

[1]) Ob Verfasser oder Verleger die Jahrzahl beim Titel und im Vorwort unterdrückt haben, um das Buch immer „neu" scheinen zu lassen und eventuell sagen zu können: „Publizirt in diesem Jahre", weiß ich nicht. Für gewisse moderne Tonstücke ist dieser Mißbrauch ziemlich allgemein geworden. Der Bibliograph und Historiker aber muß gegen diese Fälschungsversuche energisch protestiren. — Auf dem Umschlage heißt es ferner 1400 bis 1600, während der Haupttitel das 15. bis 18. Jahrhdt. angibt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mento Jachettus". 3) Der „Mro. Jachetto, cantore, in via del Grifone", (Bertolotti Seite 35) dessen Sohn Herkules am 25. November 1540 als Kind starb, ist identisch mit Jachett von Mantua, von dem das genannte Archiv noch kleinere, nicht unwichtige Nachrichten enthält. Auch in diesem Falle, zu dem noch die oben Seite 97 erwähnten Mängel bei Giovanni Maria Nanino gezählt werden müssen, wird man Bertolotti mit den eigenen Worten zurufen können: „Quanti sono restati sconosciuti!"

Trotz all der gerügten Fehler jedoch bleiben jene Theile des Buches, welche Documente bringen, werthvoll und nützlich, wenn auch die Reflexionen des Autors einen bedauernswerthen Mangel an den nöthigen Vorkenntnissen und der Vertrautheit mit der einschlägigen Literatur beurkunden. Die Ausstattung ist splendid und gut; leider mangelt der für solche Werke nothwendige Schriftwechsel und das Hervorheben von Jahreszahlen, Namen, Abschnitten u. s. w.

13. Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Nach Quellen jener Zeit dargestellt und erläutert von Dr. Hugo Goldschmidt. Breslau. Schles. Buchdr. vormals S. Schottländer. 1890. 137 Seit. Text, 68 Seit. Notenbeispiele.

Das Buch ist Meister Jul. Stockhausen gewidmet und muß als Resultat großen Fleißes und bedeutender Literaturkenntniß mit Freude begrüßt werden. Das Thema ist sehr schwierig und nimmt sowohl das historische Interesse in Anspruch, als die Beachtung des Gesanglehrers. Die Quellen des 16. u. 17. Jahrh. sind S. 7 flgd. angeführt, konnten aber verzehnfacht werden, wenn der Verfasser das Gewicht auf die musikhistorische Seite legen wollte. Für die Ausführung des Kirchengesanges in jener Zeit sind die Beispiele aus Severi's Psalmen (Falsibordoni) und Bovicelli's regole, passagi etc. (1594) sehr belehrend. Aus letzterem ist die Tenormelodie des 5stimm. Madrigals „Io son ferito" von Palestrina, mit einem latein. Texte „Ave verum corpus" und überreichen Passagen, Fiorituren u. s. w. versehen, abgedruckt; ein eclatantes Beispiel, was damals (Ende des 16. Jahrh.) durch die geschmacklosen Künsteleien der Sänger aus Palestrina's Werken gemacht wurde. Die erhabenen, durch ihre Einfachheit und Innigkeit ausgezeichneten Melismen Pierluigi's sind bis zur Unkenntlichkeit entstellt, die Virtuosität des Solosängers verwischt die ganze Cantilene, die Architectur ist im ärgsten Barokstil, mit Guirlanden, Perspectiven, Vorsprüngen und gekleisterten Verzierungen verunstaltet.

Leider verbietet mir der zugemessene, ja bereits überschrittene Raum, näher auf das höchst lehrreiche und gediegene Buch einzugehen. Demselben ist recht große Verbreitung zu wünschen. Bei einer 2. Aufl. dürfen ausführliche Register nicht fehlen und muß auch der kolossale Umschwung zwischen der Gesangskunst des 16. und des folgenden Jahrh., welcher die Komponisten des 17. Jahrh. förmlich nöthigte, den Wünschen der Sänger nachzugeben, eindringlicher betont werden.

Über die Bedeutung der Gesangskunst jener Periode für die Gegenwart habe ich meine Bedenken; aus der Methode jedoch kann und soll auch heute noch gelernt werden.

B. Praktische Musik.

Die Kritik einer „fehlerhaften Orgeldisposition" im K. M. J. 1890, S. 104 flgde. hat nach sechs Monaten eine Gegenschrift mit dem Titel „Über Orgeldispositionen" gezeitiget, in welcher der Autor sich und den betreff. Orgelbauer vertheidiget und dem Redacteur des K. M. J. „Mangel an Sachkenntniß und Gerechtigkeitsliebe" vorwirft. Obwohl durch diese Broschüre der Name des Orgelbauers, sowie des Verfassers der Disposition und der Zeitungsreclame in einigen Kreisen, welchen die Schrift zugesandt worden oder zur Kenntniß gekommen ist, bekannt wurden, so hält die Red. des K. M. J. es nicht für angezeigt und nothwendig, ihren Lesern gegenüber von dem Princip abzuweichen, das 1890 S. 104 in dieser Angelegenheit aufgestellt wurde: „Die Namen des Ortes und der betheiligten Personen haben für die Beurtheilung keine wesentliche Bedeutung." Besondere Gründe für diese Zurückhaltung sind: der Eifer, mit dem der Broschürenverfasser großes und auffallendes Gewicht auf den Ort und die betheiligten Personen zu legen sich bemüht, sowie der Umstand, daß durch ungeahnte und von Seite der Red. des Jahrb. unverschuldete Zwischenfälle der wichtigste Theil der ihrerseits zur Publikation vorbereiteten Erwiderung im K. M. J. nicht mehr Aufnahme finden kann.[1]) Für die verehrl. Leser

[1]) In **Mus. sacra** 1890, S. 62, schrieb ich auf mehrere Anfragen: „Eine sachgemäße Ant-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

des K. M. J. kann dieser nothgedrungene Entschluß um so angenehmer sein, da die genannte Broschüre gegen den Redacteur, welcher für die technischen Mittheilungen seines Gewährsmannes heute erst recht einsteht, persönliche Anschuldigungen erhoben hat, die der Natur der Sache gemäß mit gleichem Maße, wenn auch in einer minder gereizten Form, ausgemessen werden müssen.

Statt dieser unerquicklichen Polemik wolle man sich an einigen großen und bedeutenden Orgeldispositionen erfreuen, welche im Laufe des Jahres 1890 zur gelungenen Ausführung gekommen sind.

I. Die Orgel im Münster zu Ulm.

Die in den 50er und 60er Jahren von Eberhard Friedrich Walcker gebaute Orgel mit 96 klingenden Stimmen im Dom zu Ulm hat durch die Söhne dieses großen Orgelbaumeisters, die Firma Walcker und Comp. in Ludwigsburg, in der letzten Zeit einen Umbau erfahren, der dieses Werk gegenwärtig als die größte Orgel Deutschlands erscheinen läßt, wie dies die nachstehende Disposition sagt:

I. Manual (C — f = 54 Noten):

		Pfeifen.
1.	Manual-Untersatz 32′	36.
2.	Principal 16′	54.
3.	Tibia major 16′	54.
4.	Viola di Gamba 16′	54.
5.	Octav 8′	54.
6.	Gedakt 8′	54.
7.	Salicional 8′	54.
8.	Fugara 8′	54.
9.	Viola di Gamba 8′	54.
10.	Gemshorn 8′	54.
11.	Flöte 8′	54.
12.	Doppelflöte 8′	54.
13.	Octav 4′	54.
14.	Fugara 4′	54.
15.	Rohrflöte 4′	54.
16.	Flöte 4′	54.
17.	Octav 2′	54.
18.	Waldflöte 2′	54.
19.	Super-Octav 2′	54.
20.	Quint $5^1/_3$′	54.
21.	Terz $3^1/_5$	54.
22.	Quint $2^2/_3$′	54.
23.	Cornet 3—7fach $10^2/_3$′	190.
24.	Mixtur 7fach 4′	378.
25.	„ 5 „ 8′	270.
26.	Sexquialtera 2fach 4′	108.
27.	Fagott 16′	54.
28.	Posaune 8′	55.
29.	Basson 8′	54.
30.	Clarino 4′	54.
31.	Cornet 2′	54.
		2386.

---

wort auf die Broschüre: „Über Orgeldispositionen" wird im K. M. J. für 1891 erfolgen. Da der Red. die „Zusätze" zur betreff. Disposition weder gemacht noch veranlaßt hat, so können ihm die in's Gesicht geschleuderten Insulten in Betreff „Sachkenntniß und Gerechtigkeitsliebe" nicht imponiren." Am 4. Nov. 1890 wendete ich mich brieflich an den Hochw. Vorstand der Kirche, in welcher die betr. Orgel steht, mit der Bitte: „dieselbe in Begleitung eines Fachmannes in allen ihren Theilen sehen und prüfen zu können, im Interesse einer ausführlicheren, ganz objectiven Besprechung des Werkes und gestützt auf die S. 23 der genannten Broschüre gemachte Bemerkung: „Übrigens steht die Orgel für jeden Sachkundigen offen". Nach drei Tagen wurde mir die Antwort: „Ich könne die Orgel einsehen und prüfen, wenn es dem Disponenten und Orgelbauer möglich werde, persönlich der Prüfung beizuwohnen". Darauf erwiderte ich umgehend: „Man möge mir gütigst den Tag anzeigen, aber den Termin nicht über den 20. Nov. hinaus verlegen, um die Publikation des K. M. J. nicht noch länger hinzuhalten. Ich ginge diese Bedingung ein, obwohl der Wortlaut der erwähnten Broschüre dieselbe nicht habe vermuthen lassen. Da ich mir bewußt sei, keine ungerechte Kritik verschuldet zu haben, könne auch die Gegenwart der beiden Herren keinen Einfluß auf das Resultat der Prüfung ausüben. Überdieß sei es ja besonders dem Orgelbauer unbenommen, gerichtliche Klage einzuleiten, wenn wirklich durch mich oder meinen Vertrauensmann Fälschungen des Thatbestandes stattfänden oder befürchtet werden. Nachdem der Verf. der Gegenschrift es für gut und nöthig befunden habe, öffentlich den Beleidigten zu spielen, obwohl der animus injuriandi von Seite der Verfasser jener Kritik im K. M. Jahrb. gefehlt habe, da sie weder wußten, wer die Orgel disponirt, noch wer sie gebaut hatte, so sei ich nicht gesonnen, auch unter den erschwerenden Umständen das Feld zu räumen, bis ich von meinem Irrthum mich überzeugt habe. Ich werde mich nicht scheuen, öffentlich zu erklären, daß mich mein Gewährsmann und meine Ohren getäuscht haben, wenn durch die Prüfung mein Irrthum und Fehler an den Tag treten sollten."

Bis heute (21. Nov.) bin ich auf diesen Brief ohne Antwort geblieben, muß also annehmen, daß man mich entweder nicht für einen „Sachverständigen" hält, oder daß es den beiden Herren nicht möglich wurde, persönlich zu erscheinen, oder daß man stillschweigend die Kritik des K. M. J. 1890 anerkennt, oder daß man die Angelegenheit prunklos begraben wissen will. Ich werde demnach den Lauf der Dinge geduldig abwarten und eventuell den Weg betreten, welchen mein verehrter Gegner eingeschlagen hat, nämlich eine eigene Broschüre herausgeben, wenn das Material ganz und druckfähig vorliegt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

II. Manual (C—f = 54 Noten):

	Pfeifen.
1. Gedakt 16′	54.
2. Salicional 16′	54.
3. Principal 8′	54.
4. Gedakt 8′	54.
5. Viola 8′	54.
6. Dolce 8′	54.
7. Piffaro 8′ Doppelch. 8′ 4′	108.
8. Quintatön 8′	54.
9. Flöte 8′	54.
10. Octav 4′	54.
11. Spitzflöte 4′	54.
12. Klein-Gedakt 4′	54.
13. Viola 4′	54.
14. Traversflöte 4′	54.
15. Octav 2′	54.
16. Piccolo 2′	54.
17. Quintflöte $5^1/_3$′	54.
18. Mixtur 8fach $2^2/_3$′	432.
19. Cymbal 3fach 1′	162.
20. Trompete 8′	54.
21. Vox humana 8′	54.
22. Clarinette 8′	54.
23. Corno 4′	54.
24. Oboe 4′	54.
	1836.

III. Manual (C—f = 54 Noten):

	Pfeifen.
1. Bourdon 16′	54.
2. Principal 8′	54.
3. Gedakt 8′	54.
4. Spitzflöte 8′	54.
5. Voix céleste 8′	96.
6. Harmonica 8′	54.
7. Octav 4′	54.
8. Gemshorn 4′	54.
9. Dolce 4′	54.
10. Octav 2′	54.
11. Flautino 2′	54.
12. Nasard $2^2/_3$′	54.
13. Mixtur 5fach 4′	270.
14. Trompete 8′	54.
15. Physharmonica 8′	54.
16. Clarino 4′	54.
	1122.

Pedal (C—f = 27 Noten):

	Pfeifen.
1. Principalbaß 32′	27.
2. Grand Bourdon 32′	81.
3. Bombardon 32′	27.
4. Subbaß 16′	27.
5. Octavbaß 16′	27.
6. Principalbaß 16′	27.
7. Violon 16′	27.
8. Contrabaß 16′	27.
9. Gedakt 16′	27.
10. Octav 8′	27.
11. Flöte 8′	27.
12. Viola 8′	27.
13. Violoncell 8′	27.
14. Hohlflöte 8′	27.
15. Octav 4′	27.
16. Flöte 4′	27.
17. Hohlflöte 2′	27.
18. Quint $10^2/_3$′	27.
19. Terz $6^2/_5$′	27.
20. Quint $5^1/_3$′	27.
21. Cornet 5fach 4′	108.
22. Posaunenbaß 16′	27.
23. Fagottbaß 16′	27.
24. Serpent 16′	27.
25. Posaune 8′	27.
26. Trompete 8′	27.
27. Bassethorn 8′	27.
28. Corno-Basso 4′	27.
29. Clarino 4′	27.
30. Cornettino 2′	27.
	945.

Zusammenstellung:

I.	Manual	31 Register	2386	Pfeifen.
II.	„	24 „	1836	„
III.	„	16 „	1122	„
	Pedal	30 „	945	„
		101 Register	6289	Pfeifen.

Coppelungen, Tritte und Nebenzüge.

1. Coppelung I. Manual zum Pedal
2. „ II. „ „ „
3. „ III. „ „ „
4. „ III. „ „ II. Manual
5. „ III. „ „ I. „
6. „ II. „ „ I. „

(mittelst pneumatischer Drucknöpfe),

7. Collectivtritt für F F F } ganzes Werk ohne Zungenreg.,
8. „ „ Tutti
9. „ „ F F
10. „ „ F
11. „ „ M F } sich gegenseitig auslösend!
12. „ „ P
13. Tritt für Piano-Pedal
14. „ „ Mezzoforte-Pedal
15. „ „ Forte-Pedal
16. „ „ Auslösung von Nr. 7—15 und 20,
17. Schwelltritt für III. Manual,
18. Walze für Crescendo und Decrescendo,
19. Auflösung der Crescendo-Walze,
20. Registerzüge-Abstoßer,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

11. Omnes copulae,
22. Tremulant zur Vox humana,
23. Calcantenzug,
24. Zeiger für Crescendo und Decrescendo.
(Aus „Musik. Wochenblatt. 1890. S. 516.)

II. Die neue Passauer Orgel.

Im Jahre 1706 erbaute der aus der Pfalz gebürtige Salzburger Orgelbauer Johann Christoph Egenbacker die große Domorgel daselbst, die sein Sohn Rochus 1782 um mehrere Stimmen vergrößerte.

Der Ruf von seiner Kunstfertigkeit scheint das Passauer Domkapitel veranlaßt zu haben, eine größere Orgel für seinen Dom beim genannten Meister zu bestellen.

Aufgestellt wurde sie 1713 und hatte folgende Disposition.

I. Pedal.

1. Infrabaß 32′, von Fis an aus Zinn und im Prospekt.
2. Violon 16′ von Holz.
3. Principalbaß 8′ von Holz.
4. Violon 8′ von Holz.
5. Subbaß 8′ (!) von Holz.
6. Violoncello 8′ von Holz; gedeckt.
7. Octavbaß 4′ von Zinn.
8. Quintbaß $5^1/_3$′ von Holz.
9. Quintbaß $2^2/_3$′ von Zinn.
10. Cornettbaß 2′ aus Zinn; 4fach.
Auf C = $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$.

II. Hauptwerk.
(Mittelclavier.)

1. Großkoppel 16′ gedeckt, aus Holz.
2. Bordon 8′ gedeckt, aus Holz.
3. Principal 8′ aus Zinn, im Prospekt.
4. Coppel 8′ von Holz, gedeckt.
5. Salicet 8′ von Zinn.
6. Octave 4′ von Zinn.
7. Fugaro 4′ von Zinn.
8. Quint $2^2/_3$′ von Zinn.
9. Superoctav 2′ von Zinn.
10. Cimbel 2′ von Zinn; dreifach.
Auf C = $\overline{c}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$.
11. Cornett aus Zinn $2^2/_3$′; fünffach.
Auf C = g $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$.
12. Suaval 4′, von $\overline{c}$ anfangend, aus Zinn.

III. Unterwerk.

1. und 2. Gamba 8′ aus Zinn; in eine Baß- und in eine Diskantstimme abgetheilt.
3. Koppel 8′ aus Holz.
4. Principal 4′ aus Zinn.
5. Flöte 4′ aus Holz.
6. Dolcissimo 4′ aus Holz und Zinn.
7. Octave 2′ aus Zinn.
8. Quinte $1^1/_2$′ aus Zinn.

IV. Oberwerk.

1. Principal 8′ bis g gedeckt, dann offen aus Holz.
2. Principal 4′ aus Zinn, im Prospekt.
3. Flöte 4′ aus Zinn, gedeckt.
4. Superoctave 2′ aus Zinn.
5. Flageolette 2′ aus Zinn.
6. Quinte $1^1/_3$′ aus Zinn.
7. Mixtur $1^1/_2$′ vierfach.
8. Cimbel 2′ dreifach.
9. Sesquialtera zweifach; auf C = $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$.

Außer diesen 39 klingenden Stimmen hatte das Werk noch eine Pedalkoppel, dann eine Manualkoppel, vier Sperrventile und endlich eine Calcantenglocke. Dieses Werk that 173 Jahre Dienste. Der Zahn der Zeit hatte aber im Laufe der Jahre so sehr daran genagt, daß an eine Reparatur nicht mehr zu denken war, ja daß man sogar den Einsturz desselben befürchten mußte.

Dies veranlaßte das hochwürdigste Domkapitel an einen Neubau zu denken.

Die Disposition lieferte der bereits verstorbene Oberösterreichische Orgelbauvisor Reiter in Linz.

Mit der Ausführung derselben wurde der Passauer Orgelbaumeister Martin Hechenberger betraut. Der zwischen dem hochw. Domkapitel und dem Orgelbaumeister abgeschlossene Vertrag ist datiert vom 6. März 1886.

Innerhalb eines Zeitraumes von vier Jahren löste der Orgelbaumeister seine schwierige Aufgabe mit größtem Fleiße und größtem Geschicke zu jedermanns Zufriedenheit. Das alte Gehäuse, ein Meisterwerk des Rokoko, das nicht so sehr mit der Zeit gelitten hatte, wie das Orgelwerk selbst, wurde beibehalten und auf das prächtigste restaurirt. Es hat eine Höhe von 16 und eine Breite von 11 m.

Das Orgelwerk selbst ist das größte in Bayern. Es hat 72 klingende Stimmen, vertheilt auf 3 Manuale und 1 Pedal, 20 Nebenzüge und 5041 Pfeifen.

Im Nachstehenden wollen wir dem geneigten Leser ein kurzes Bild dieses großartigen Werkes entrollen. Die Disposition desselben ist folgende.

A. Pedal.

1. Tuba 32′ mit einschlagenden Zungen. Schallbecher aus Holz.
2. Contrabaß 32′. Die ersten 6 Töne sind aus Holz und akustisch hergestellt; die übri-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gen 21 aus englischem Zinn und füllen die 2 größten Felder des Gehäuses aus.
3. Bombarde 16′ mit aufschlagenden Zungen. Schallbecher aus Holz.
4. Majorbaß 16′ aus Holz, offen.
5. Violon 16′ aus Holz, offen.
6. Subbaß 16′ aus Holz, gedeckt.
7. Flötenbaß 16′ aus Holz, offen.
8. Posaune 8′ mit aufschlagenden Zungen. Schallbecher: Zinnmetall.
9. Minorbaß 8′ aus Holz, offen.
10. Cello 8′ aus Zinnmetall.
11. Spitzflöte 8′ ebenfalls aus Zinnmetall.
12. Gedeckt 8′ aus Holz.
13. Schalmei 4′ mit aufschlagenden Zungen.
14. Doppelflöte 4′, offen, aus Holz.
15. Quinte $10^2/_3$′, offen, aus Holz.
16. Terz $6^2/_5$′, offen, aus Holz.
17. Quinte $5^1/_3$′, offen, aus Holz.
18. Compensum (Baßmixtur) 4′, sechsfach: auf C = c e g $\overline{c}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$, bestehend aus 162 Pfeifen. Material: Zinnmetall.

B. Hauptwerk.
(Unterstes Clavier.)

1. Fagott 16′ mit einschlagenden Zungen. Schallbecher aus Zinnmetall.
2. Principal 16′. Erste Octave aus Holz, gedeckt. Fortsetzung: englisch Zinn.
3. Trompette 8′ mit aufschlagenden Zungen. Schallbecher: englisch Zinn.
4. Principal 8′ aus englisch Zinn und im Prospekt stehend.
5. Viola major 8′ aus Zinnmetall.
6. Flaut major 8′ aus Holz.
7. Gemshorn 8′ aus Zinnmetall.
8. Bordun 8′ aus Holz.
9. Oboe 4′ mit einschlagenden Zungen.
10. Octave 4′ aus englisch Zinn.
11. Fugara 4′ aus Zinnmetall.
12. Hohlflöte 4′ aus Holz.
13. Flageolett 2′ aus Zinnmetall.
14. Quinte $5^1/_3$′ aus Zinnmetall.
15. Terz $3^1/_5$′ aus Zinnmetall.
16. Quinte $2^1/_3$′ aus Zinnmetall.
17. Dublette 2′ und 1′ aus Zinnmetall.
18. Cornett 8′. Die erste Reihe ist als Flöte hergestellt, die übrigen Reihen aus Zinnmetall. Er besteht auf C aus folgenden Tönen: C c g $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{b}$. Die Gesammtzahl der Pfeifen ist 273.
19. Mixtur major 4′ fünffach; auf C = c g $\overline{c}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$. Pfeifenzahl = 295.
20. Scharf 2′ siebenfach. Auf C = $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Pfeifenzahl = 365.

C. Mittelwerk.
(Mittleres Clavier.)

1. Gamba major 16′ aus Zinnmetall. Erste Octave gedeckt und als Quintatöne intoniert.
2. Bordun 16′ aus Holz.
3. Waldhorn 8′ mit einschlagenden Zungen.
4. Geigenprincipal 8′ aus englisch Zinn und im Prospekt stehend.
5. Gamba 8′ ebenfalls aus englisch Zinn.
6. Dunkelflöte 8′ aus Holz, gedeckt.
7. Quintatöne 8′ aus Zinnmetall.
8. Amabile 8′ aus Holz.
9. Zartgeige 8′ aus englisch Zinn.
10. Aeolsharfe 8′ mit durchschlagenden Zungen.
11. Octave 4′ aus englisch Zinn.
12. Rohrflöte 4′ aus Zinnmetall.
13. Viola d'amour 4′ aus englisch Zinn.
14. Zartflöte 4′ aus Holz mit Beinvorschlägen.
15. Violine 2′ aus englisch Zinn.
16. Nasat $2^2/_3$′ aus Zinnmetall.
17. Solo-Cornett 4′ fünffach; auf C = c g $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{b}$. Zahl der Pfeifen = 232.
18. Mixtur minor 2′ fünffach; auf C = $\overline{c}$ $\overline{g}$ = $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{\overline{c}}}$; im Ganzen 251 Pfeifen enthaltend.

D. Oberwerk.
(Oberstes Clavier.)

1. Echobaß 16′ aus Holz, gedeckt.
2. Clarinette 8′ mit einschlagenden Zungen.
3. Principalino 8′ aus Zinnmetall.
4. Philomele 8′, offen, aus Holz mit Beinvorschlägen.
5. Salicional 8′ aus Zinnmetall.
6. Rohrflöte 8′, ebenfalls aus Zinnmetall.
7. Lieblich Gedeckt 8′ aus Holz.
8. Dolce 8′ aus Zinnmetall.
9. Octave 4′ ebenfalls aus Zinnmetall.
10. Traversflöte 4′ auch aus Zinnmetall; von f an haben die Pfeifenkörper doppelte Länge, und bläst von da an das Register über, das heißt: es gibt zuerst die tiefere Octave, und dann erst den dem Tonfuß entsprechenden Ton.
11. Gemshorn 4′ aus englisch Zinn.
12. Sanftflöte 4′ aus Holz und Zinnmetall.
13. Dolcissimo 4′ aus Zinnmetall.
14. Flautino ebenfalls aus Zinnmetall.
15. Triplett $2^2/_3$′, dreifach; auf C = g c $\overline{c}$, 151 Pfeifen enthaltend.
16. Cimbel 2′, siebenfach; auf C = $\overline{c}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{\overline{c}}}$ $\overline{\overline{\overline{e}}}$ $\overline{\overline{\overline{g}}}$, bestehend aus 268 Pfeifen. Die Claviere haben einen Umfang von 56 Noten — C chrom. bis $\overline{\overline{\overline{g}}}$; das Pedal umfaßt 27 Noten — von C chrom. bis $\overline{d}$.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Um eine leichte Spielart, die bei einem so großen und zugleich mit sehr hohem Winddrucke intonierten Werke ohne mechanische Hilfsmittel unmöglich wäre, herzustellen, hat die Orgel 3 sogen. pneumatische Maschinen, eine für das Pedal, eine für das Hauptwerk und eine solche für das Mittelwerk erhalten. Die pneumatischen Maschinen bestehen aus so vielen kleinen Bälgen, als die Claviere Tasten haben. Sobald der Organist die Taste etwas niederdrückt, füllt sich der entsprechende Balg mit comprimierter Luft und hebt die ganze Traktur von der Maschine an bis zum Kegel in der Windlade. Wird die Taste wieder aufgelassen, so entleert sich der Balg, und die Traktur fällt von selbst zurück. Auf diese Weise werden die Finger des Organisten um wenigstens je $^1/_2$ ℔ entlastet; er hat lediglich die Schwere und Reibung der Traktur von der Taste bis zur pneumatischen Maschine zu übernehmen. Die beschriebene Construktion ist die gewöhnliche, und heißt Pneumatik mit „steigendem Balg".

Die Pneumatik der Passauer Orgel ist jedoch mit „fallendem Balg" construiert. Diese Construktion wirkt aber noch energischer, als die erst beschriebene. Im Princip ist sie jedoch von der Pneumatik mit steigendem Balg nicht wesentlich verschieden.*)

Die pneumatische Maschine für das Hauptwerk steht ganz vorne im Inneren der Orgel; über derselben steht dann die für das Pedal; rechts von beiden, im rechten Winkel, die für das Mittelwerk. Sämmtliche Bälglein stehen in einem Glasschrank, so daß man die Funktion derselben leicht beobachten kann.

Die Traktur ist auf das einfachste mit Abstrakten, vertikalen und horizontalen Winkeln aus Messing hergestellt und allenthalben mit Stellschrauben versehen. Wellen, die für den Witterungswechsel sehr häufig empfindlich sind und deshalb leicht zu Störungen Anlaß geben, sind ganz und gar vermieden.

Das Gebläse der Orgel besteht aus 4 Magazinbälgen, von denen jeder 3,80 m. lang und 2 m. breit ist. Dieselben sind im Rücken der Orgel in unmittelbarer Nähe der Windladen angebracht. Zwei stehen am Boden, die anderen 2 über den ersteren. Nur die am Boden stehenden haben große keilförmige Schöpfer, welche je einen Tritthebel besitzen. Die oberen erhalten durch eine gut ausgedachte Vorrichtung den Wind durch einen Kanal in der Art, daß, wenn die unteren halb gefüllt sind, sich in ihrem Inneren, in der sogenannten Sarge, ein mit Wellen und Winkelmechanik versehener Stecher (ein Ventil) öffnet, welcher durch einen Seitenkanal den oberen Bälgen so viel Wind zuströmen läßt, bis sie voll sind.

Durch diese sinnreiche Vorrichtung sind die sonst üblichen hängenden Kanäle, welche in kurzer Zeit defekt sind, und dann wieder erneuert werden müssen, vermieden. Die 2 unteren Bälge liefern den Wind für das Pedal und Hauptwerk, sowie für die pneumatischen Maschinen, die zwei oberen für das Mittel- und Oberwerk. Da die pneumatischen Maschinen einen um die Hälfte höheren Winddruck bedürfen, als das Pfeifenwerk, so liefern dem entsprechend die untern Bälge Wind von höherem Druck als die oberen. Zwei kräftige Männer können für das Plenospiel mit Leichtigkeit genügenden Wind liefern, während gleich große Orgelwerke mit älteren Gebläsesystemen 4 bis 6 Mann hiezu erfordern.

Um jede Ungleichheit im laufenden Wind zu paralisieren, sind an den Windkanälen unmittelbar bei ihrem Eintritt in die Windladen, sogenannte Ausgleichbälge im Ganzen fünf angebracht. Der Stand des Windes wird dem Organisten durch eine am Gehäuse zur linken Hand angebrachte, auf- und abwärts gehende weiße Kugel angezeigt.

Die Windladen sind insgesammt sogenannte Kegelladen, und zwar mit aufschlagenden Kegeln. Das Material ist feines Föhren- und Eichenholz.

Die Windladen sind folgendermassen vertheilt:

Rechts im Gehäuse (nach vorne gesehen) steht die Baßwindlade, auf der alle Bässe mit Ausnahme der Tuba 32′ und der Hälfte des Contrabasses 32′ ihren Platz haben.

Links davon stehen die Laden für das Hauptwerk in zwei Etagen. In der unteren Etage stehen die sechszehn und acht Füsse, auf der oberen die vier Füsse und die gemischten Stimmen.

*) Der Erfinder der Pneumatik ist der Engländer Joseph Booth von Wakefield. Seine Erfindung stammt aus dem Jahre 1824. Er wendete sie jedoch nur für die Sechzehnfüsse auf den Manualladen an. Für die ganze Traktur wurde sie zuerst vom englischen Orgelbauer Barker in Anwendung gebracht. Barker hatte jedoch das Pech, daß ihm, als er zur Nachtzeit an der großen Orgel in York arbeitete, die brennende Kerze in das Abstraktenwerk hinabfiel. Ehe er zu demselben hinabsteigen konnte, war dasselbe bereits in Brand gerathen und in kurzem stand die ganze Orgel in Flammen. Für Barker war in England des Bleibens nicht mehr. Er ging nach Paris, wo er seine Erfindung patentieren ließ. Von Paris aus verbreitete sich die pneumatische Maschine nach aller Herren Länder.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Auf der linken Seite sind dann die Windladen für das Mittel- und Oberwerk ebenfalls in je 2 Abtheilungen, und zwar so, daß die Windladen des Mittelwerkes vorne, die des Oberwerkes rückwärts davon ihren Platz haben. Das Pfeifenwerk ist auf den erwähnten Laden scalamäßig aufgestellt. Die Tuba 32′ hat eine C- und Cis-Lade, welche rechts und links an den Seitenwänden des Gehäuses, und zwar außerhalb desselben angebracht sind. Der Contrabaß 32′ hat eine eigene Cis-Lade, welche hinter den großen Prospektpfeifen zur linken Hand ihren Platz hat.

Ein prächtig ausgestatteter Spieltisch ermöglicht es dem Organisten, auf den Altar und auf den Dirigenten zu sehen. Derselbe ist so weit von der Orgel weggerückt, daß der Organist den Ton gut zu Gehör bekömmt. Rechts und links von den Manualklaviaturen sind in mehreren Abtheilungen die Registerzüge für die klingenden Stimmmen angebracht. Die Inschriften sind in verschiedenen Farben der leichteren Uebersicht wegen hergestellt. Das Pedal hat blaue, das Hauptwerk rothe, das Mittelwerk grüne und das Oberwerk gelbe Farbe. Zwischen den Klaviaturen, an den sogenannten Vorsetzbrettchen befinden sich die Coppeln und die Nebenzüge. Drei Koppeln dienen dazu, um das Pedal mit den einzelnen Manualen, 3 dazu, um die Manuale unter einander zu verbinden.

Eine Neuerung sind die sogenannten Retourkoppeln. Durch dieselben können die Manuale in umgekehrter Folge, also das Oberwerk mit dem Mittelwerk, das Mittelwerk mit dem Hauptwerk ꝛc. verbunden werden. Es kann also das volle Werk nicht bloß auf dem Hauptwerk, sondern auch auf dem Ober- bezw. auch auf dem Mittelwerk gespielt werden. Außerdem ermöglichen diese Coppeln eine Menge von Registercombinationen, die ohne sie nicht erreichbar wären.

Außer den Coppeln sind noch folgende Nebenzüge angebracht: Pianozug, Mezzofortezug, Fortezug, Zungenstimmenzug, Schwellzug zum Mittelwerk, Crescendo- und Decrescendozug zum ganzen Werk, Calcantenglocke und Sperrzug für das Pedal.

Die interessantesten Nebenzüge sind der Crescendo- und Decrescendozug für das ganze Werk. Diese Züge geben dem Organisten nicht bloß die Möglichkeit mit einem einfachen Zug das Werk vom zartesten Achtfuß bis zum Pleno anschwellen, bezw. abschwellen zu lassen, sondern auch bei einer beliebigen Registercombination stehen zu bleiben, oder dieselbe nach Belieben zu verstärken oder zu schwächen, ohne einen anderen Registerzug zu berühren, oder die Manuale zu wechseln. Der Mechanismus ist ganz einfach.

Im Inneren der Orgel, hart an den Registerabstrakten befinden sich zwei mit verschiedenen Einschnitten versehene Walzen, welche durch sich kreuzende Taue mit einander verbunden sind. Am Ende der Walzen sind zwei größere pneumatische Bälge, die mit einem sinnreichen Mechanismus, der zur Bewegung der Walzen dient, versehen sind.

Sobald der Organist den Crescendozug zieht und dadurch das Windventil des Balges öffnet, strömt comprimirte Luft in denselben und setzt die Walzen in Bewegung, welche successive die Register ziehen.

Der andere Balg dient dazu, um die Walzen in umgekehrte Bewegung zu setzen, wodurch die Registerventile sich successive wieder schließen.

Eine am Gehäuse rechter Hand angebrachte Registerscala mit laufendem Zeiger zeigt dem Organisten an, welche Register beim Gebrauch des Crescendo-, bezw. Decrescendozuges augenblicklich erklingen. Die Namen der Register haben die den Manualen, bezw. dem Pedale entsprechenden Farben.

Außer diesen Combinationszügen hat das Werk noch folgende mit dem Fuße zu dirigierende Tritte: Schwelltritt zum Mittelwerk, Crescendotritt für's ganze Werk, Echotritt und Plenotritt.

Die Intonation der einzelnen Stimmen ist meisterhaft, der Ton des vollen Werkes prächtig und majestätisch. Leider schwächt die große zwischen Chor und Schiff befindliche hohe Kuppel den Ton der Orgel im Presbyterium in etwas ab, uud ist überhaupt die mit vielen Stuccaturen ausgeschmückte Domkirche der Entwicklung des Tones nicht ganz günstig.

Die officielle Revision des Orgelwerkes fand am 1. Oktober 1890 statt. Als Prüfungscommission fungierten Hr. Musikprofessor Riegel in München, Hr. Domorganist Hanisch in Regensburg, Hr. Musikprofessor Reiter in Wien und der Schreiber dieser Zeilen.

Tags darauf führten die erstgenannten drei Herren Organisten in einem Concerte die Orgel dem hochwürdigsten Herrn Bischof, dem hochwürdigen Domkapitel und den speciell gelabenen Musikern vor.

Möge das großartige Werk recht viel beitragen zur Ehre und Lobpreisung des Allerhöchsten und zur Erbauung des christlichen Volkes.

Holzkirchen im November 1890.

J. Bauer, Pfarrer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

III. Die neue Orgel in St. Patricks-College zu Maynooth (Irland).

Das Collegium Sti Patricii in Maynooth, die gemeinschaftliche theologische Erziehungsanstalt der 27 Diöcesen Irlands, feierte innerhalb der letzten Monate zwei wichtige Ereignisse. Zunächst wurde am verflossenen heiligen Frohnleichnamsfeste die neue Collegiumskirche feierlich eingeweiht. Dieses Gotteshaus, nach den Plänen und unter der Leitung von M'Carthy, einem Schüler des berühmten Pugin, erbaut, war im Jahre 1875 im Rohbau fertig gestellt worden. Dann mußte der Weiterbau wegen mangelnder Geldmittel eingestellt werden, bis er im Jahre 1885 unter dem gegenwärtigen Präsidenten des Collegs, Canonicus Dr. Browne, wieder aufgenommen wurde. Da M'Carthy mittlerweile gestorben war, so wurde W. Hague aus Dublin zum Architecten gewählt, und das nach seinen Plänen im Innern eingerichtete Gotteshaus dürfte nunmehr eines der schönsten sein, die für den ausschließlichen Gebrauch einer Lehranstalt irgendwo erbaut worden sind. Der Bestimmung der Kirche gemäß erstrecken sich Chorstühle, aus Eichenholz kunstvoll geschnitzt, durch die ganze Länge des Schiffes, in 4 Reihen auf jeder Seite den Professoren und 400 Studenten Platz gewährend. Das weite Chor mit dem herrlichen Hochaltar aus den kostbarsten Marmorsorten bietet vorzügliche Gelegenheit zur Entfaltung liturgischer Ceremonien. Die reichgemalte Decke, der Fußbodenbelag aus Marmormosaik und die Glasgemälde von den ersten Firmen der Welt vervollständigen den Eindruck des Reichthums und künstlerischer Vollendung.

Die Einsegnung der Kirche am 5. Juni dieses Jahres, die von dem hochwürdigsten Herrn Erzbischof Dr. Walsh vorgenommen wurde, war eine erhebende Feier. Schon die Prozession von der alten Kapelle zur neuen Kirche machte einen imposanten Eindruck. Die 500 Studenten der Anstalt, alle in Chorkleidung, gefolgt von den Professoren des Collegs und dem Capitel der Erzdiöcese Dublin, in deren Grenzen das Colleg liegt, das war ein Anblick, wie man ihn wohl selten genießen kann. Wiederum war es ein herzerfreuendes Schauspiel, als sich beim folgenden Hochamt die langen Reihen der Chorstühle mit den Klerikern in ihren weißen Chorröcken füllten. Und als nach dem Hochamt das Te Deum, mit Begeisterung gesungen, durch die Räume der benedicirten Kirche schallte, da mußte ich mir sagen, daß ich selten einer so überwältigenden Feier beigewohnt hatte.

Nur eins war nicht großartig bei dieser Feier, das war das musikalische Instrument, dem die Begleitung des Gesanges oblag: ein armseliges Harmonium. Ich sage armselig, nicht als ob es in seiner Art schlecht gewesen wäre, sondern armselig im Verhältniß der Aufgabe, die ihm gestellt war. Die neue Orgel, die für die Kirche in Auftrag gegeben war, hatte leider für diesen Tag nicht fertig sein können. Seitdem aber ist sie aufgestellt und eröffnet worden. Das war die zweite Feier von der ich reden wollte, etwas bescheidener als die erste in mehrfacher Beziehung, namentlich auch wegen der Abwesenheit der Studenten, die in Ferien waren, aber immerhin bedeutsam durch die Zahl und den Charakter der Gäste, die Theil nahmen, sowie die Vorzüglichkeit des Werkes, das eröffnet wurde.

Die Orgel ist von Stahlhuth in Burtscheid nach des Erbauers eignem electro-pneumatischem System erbaut. Die Wahl dieses Systems wurde in erster Linie durch die besonderen Verhältnisse unseres Gottesdienstes nahe gelegt, rechtfertigt sich aber auch durch die ungeheuren Vortheile, die dasselbe bietet.

Mit Bezug auf den ersten Punkt habe ich zu bemerken, daß unsere liturgischen Gottesdienste, Hochamt und Vesper, in genauester Uebereinstimmung mit den liturgischen Regeln abgehalten werden, daß also der Chor in Chorkleidung seinen Platz in den Chorstühlen findet und alle liturgischen Actionen nach Vorschrift mitmacht. Es erschien darum wünschenswerth, daß auch der Organist seinen Platz in den Chorstühlen fände, um nahe bei den Sängern zu sein, und zur Direction von harmonischen Compositionen, z. B. Einlagen zum Offertorium, keinen weiten Weg machen zu müssen. Da die Orgel naturgemäß auf der Orgelbühne ihren Platz fand, so war mechanische Verbindung zwischen Spieltisch und Orgel ausgeschlossen, und entweder Röhrenpneumatik oder Electricität eine Nothwendigkeit. Wir gaben letzterer als einfacher und sicherer den Vorzug.

Den zweiten oben erwähnten Punkt, die großen Vortheile des electrischen Systems, wird eine Beschreibung der Orgel am besten klar legen. Die Disposition der Orgel ist folgende:

Hauptwerk	Schwellwerk
Principal 16′	Principal 8′
Principal 8′	Bordun 16′
Harmonieflöte 8′	Aeoline 8′
Gamba 8′	Gedakt 8′
Sanftflöte 8′	Salicional 8′

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Octav 4′	Octav 4′
Octavflöte 4′	Concertflöte 4′
Quintflöte $2^2/_3$′	Piccolo 2′
Superoctavflöte 2′	Mixtur 3fach
Terzflöte $1^3/_5$′	Fagott (Baß) } 8′
Mixtur 5fach	Oboe (Discan) }
Bombarde 16′	Octavcoppel
Trompete 8′	Coppel Hauptwerk zum Schwellwerk
Octavcoppel	
Coppel Schwellwerk zum Hauptwerk	
Coppel Suboctav des Schwellwerks zum Hauptwerk	

Pedal zum Hauptwerk	Pedal zum Schwellwerk
Principal 16′	Principal 16′
Subbaß 16′	Subbaß 16′
Dulciana 16′	Dulciana 16′
Quint $10^2/_3$′	Octav 8′
Octav 8′	Flöte 8′
Flöte 8′	Octav 4′
Octav 4′	Trompete 8,
Posaune 16′	Clarine 4′
Trompete 8′	Octavcoppel
Clarine 4′	Coppel Hauptwerk zum Pedal
Octavcoppel	Coppel Schwellwerk zum Pedal
Coppel Hauptwerk zum Pedal	
Coppel Schwellwerk zum Pedal	

Wie die Disposition zeigt, hat die Orgel zwei Pedale. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob zwei Pedalklaviaturen da wären. Die beiden Pedale werden vielmehr vermittelst zweier Druckknöpfe, die sich gegenseitig auslösen, abwechselnd mit der einen Pedalklaviatur verbunden. Diese Einrichtung ist zuerst von Mr. Cassон, einem genialen Erfinder auf dem Gebiete der Orgelbaukunst, gegenwärtig Theilhaber einer Orgelbauanstalt in London, angewendet worden und ist meines Erachtens von höchster Bedeutung für ein kunstgemäßes Orgelspiel. Sie ist das einzige Mittel, um die Pedalregister vollkommen zu beherrschen und eine Abwechslung für dieselben zu ermöglichen, wie sie für die Manualregister durch die Vertheilung derselben auf verschiedene Manuale gegeben ist. Sie sollte in keiner bedeutenderen Orgel mehr fehlen. Mit rein mechanischen Mitteln hat ihre Herstellung allerdings Schwierigkeiten, mit Pneumatik oder Electricität ist sie aber ganz gut möglich.

Eine weitere Einrichtung der Orgel, die eine wesentliche Erleichterung für das Registriren bietet, ist eine Registerklaviatur an Stelle der gebräuchlichen Registerzüge. Die Vorzüge dieser Einrichtung sind allgemein anerkannt. Wer noch nicht damit vertraut ist, den verweise ich auf Allihn's Werk über den Orgelbau. Ich will nur noch erwähnen, daß zur Auslösung der Register eine zweite, obere Klaviatur gewählt ist, die genau mit der untern übereinstimmt. Dieser Plan scheint mir, was Sicherheit und Leichtigkeit der Behandlung angeht, unübertrefflich zu sein. Da die Tasten bloß kurz sind, so nimmt die doppelte Klaviatur auch nicht viel Raum fort und dürfte sich auch bei drei Manualen leicht anbringen lassen. Die Uebersichtlichkeit der Register ist dadurch bedeutend gefördert, daß die verschiedenen Abtheilungen der Orgel durch verschiedene Farben gekennzeichnet sind.

Auch auf dem wichtigen Gebiete der Gruppenzüge ist die Orgel vorzüglich ausgestattet. Zwischen Haupt- und Nebenmanual befinden sich 6 Druckknöpfe, von denen jeder den andern auslöst, und jeder eine Registergruppe in beiden Manualen und Pedalen zieht. Die Druckknöpfe sind so eingerichtet, daß, um sie in Thätigkeit zu setzen, ein vorbereitender Tritt heruntergetreten werden muß, der dann gleichzeitig die Registertasten außer Thätigkeit setzt. Dies hat den großen Vortheil, daß der Organist, während er die Druckknöpfe benützt, vermittelst der Registertasten neue Gruppen vorbereiten kann, die in Thätigkeit treten, sobald er den erwähnten Tritt wieder hoch gehen läßt. Ich will nicht gerade behaupten, daß diese Einrichtung das Vollkommenste sei, das sich denken läßt. Von großem Werthe ist sicher auch eine sechsfache Combination, wie sie Roosevelt anwendet, oder die Einrichtung des schon erwähnten Cassон. Letzterer theilt, wie bei der Maynoother Orgel das Pedal getheilt ist, so auch die Manuale in Unterabtheilungen, so daß er bei 3 Manualklaviaturen 6 Manualabtheilungen haben kann, die es ermöglichen, während man eine benützt, in 5 andern vorzubereiten, beziehungsweise die einmal gezogenen Mischungen bestehen zu lassen und zum sofortigen Gebrauch bereit zu haben. Die Stahlhuth'sche Einrichtung hat jedenfalls den Vorzug, bei großer Wirksamkeit sehr einfach zu sein.

Ein weiterer großer Vortheil der besprochenen Orgel ist der Rollschweller. Dieses Hilfsmittel des Registrirens ist in Deutschland ziemlich bekannt und hoch geschätzt und auch bei Allihn eingehend gewürdigt. Der Rollschweller unserer Orgel ist zugleich so vollkommen, daß er alle Ansprüche befriedigen muß. Er arbeitet, wie die Gruppenzüge, auf beiden Manualen und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:07 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

beiden Pedalen, so daß man bei jedem Stärkegrad ein geeignetes Pedal zu jedem der beiden Manuale hat; er ist leicht mit dem Fuße zu drehen, in Bezug auf das Tempo ganz in das Belieben des Spielers gegeben und kann mit Sicherheit auf jeden gewünschten Stärkegrad gestellt werden. Dabei zeigt ein Zifferblatt immer genau die Zahl der gezogenen Register an. Er kann jederzeit in Thätigkeit gesetzt werden, mag man Registertasten oder Druckknöpfe benützen und zieht alle Register, soweit sie nicht schon gezogen sind. Rückwärts stößt er unter gewöhnlichen Umständen nur diejenigen ab, die nicht anderweitig gezogen sind. Wünscht der Spieler auch diese vermittelst des Schwellers gradweise abzustoßen, so hat er nur einen Hilfstritt niederzudrücken, der sowohl Registertasten als Druckknöpfe von der Orgel abschneidet und den Schweller allein wirken läßt. Dieser Tritt zieht dann zugleich, damit die Orgel nicht endlich ganz verstummt, auf jedem Manual und dem Pedal das sanfteste Register an.

Eine besondere Annehmlichkeit wird mir der Rollschweller bei mehrstimmigen Messen mit Orgelbegleitung sein, wo ich die Orgel einem Studenten überlassen muß, um selbst zu dirigiren. Ich habe bloß einen anderen Studenten an den Rollschweller zu stellen und die Registrirung geschieht ohne alle Schwierigkeit. Bei der einzigen Probe, die ich mit der Orgel hatte, ging es vorzüglich, und ich bin überzeugt, daß ich bei der Aufführung am nächsten Sonntag eine Mannigfaltigkeit und jedem Stärkegrad der Singstimmen sich anschmiegende Biegsamkeit des Orgeltons haben werde, die der gewandteste Organist auf einer gewöhnlichen Orgel nicht zu Stande bringt.

Ich erwähne noch kurz die folgenden Einrichtungen: 1) Ein Tritt, der die sämmtlichen Rohrwerke ausschaltet; 2) ein Tritt „Volle Orgel ohne Coppeln"; 3) ein solcher „Volle Orgel mit allen Coppeln". Letzterer gibt die Erklärung für die auffallende Einrichtung einer Coppel „Hauptwerk zum Schwellwerk" neben einer solchen „Schwellwerk zum Hauptwerk". Da nämlich das Schwellwerk mit der bloßen Octavcoppel gegenüber dem Hauptwerk mit seinen drei Coppeln zu schwach erschien, so wurde diese Coppel hinzugefügt, so daß bei dem erwähnten Tritt die Anordnung folgende ist: Auf dem ersten Manual Hauptwerk und Schwellwerk mit der untern Octav beider, auf dem zweiten Manual Hauptwerk und Schwellwerk nebst der untern Octav des Schwellwerks. Ferner werden durch diesen Tritt Bombarde und Bordun, die wegen der Octavcoppeln im 32′ Ton erscheinen würden, abgestoßen.

Für den Fall, daß während des Spielens ein Ton hängen bleiben sollte, ist je eine Taste für Hauptwerk und Schwellwerk angebracht, die sämmtliche Register des betreffenden Manuals unter allen Umständen zum Schweigen bringt.

Es möge mir noch gestattet sein, einige Worte über die Einfachheit der Einrichtung zu sagen. Der Leser wird ein Bild davon erhalten, wenn ich die Maßverhältnisse mittheile, die beispiellos sein dürften. Die sämmtlichen Actionen der Manuale und des Pedales einschließlich aller Coppeln, die Contacte für die Registertasten und Druckknöpfe, für die verschiedenen Hilfstritte und den Jalousieschweller liegen in einem Spieltisch, der bei 5′ Fuß Höhe 4′ breit und 19″ tief ist. Die übrigen Einrichtungen, die Welle für den Rollschweller, die verschiedenen Wellen, welche die Ein- und Ausschaltung der beiden Pedale, der Registertasten und Druckknöpfe u. s. s. besorgen, nebst den sie bewegenden electro-pneumatischen Actionen liegen in einem Podium, das 4′ breit, 4′ tief und 14″ hoch ist. Dabei ist jeder Contact, jeder Magnet leicht erreichbar und controllirbar.

Die Contacte werden durch eine einzige Feder bewirkt, die zugleich vermöge ihrer eigenen Elasticität die betreffende Taste wieder hebt, eine äußerst glückliche Lösung dieses schwierigen Problems. Die electro-pneumatischen Actionen, des Erbauers eigene Erfindung, haben vor Allem den großen Vortheil, daß die Magneten und ihre Anker außerhalb der pneumatischen Action liegen, so daß sie leicht gerichtet und nöthigenfalls durch neue ersetzt werden können.

Nach allem dem dürfte es wohl nicht zu gewagt erscheinen, wenn ich behaupte, daß diese Orgel für ihre Größe die vollkommenste der Welt ist.

Maynooth. **H. Bewerunge.**

Die Redaction des K. M. J. sieht sich genöthigt, die zur Besprechung vorliegenden Orgelkompositionen und für die Kirche bestimmten Messen, Motetten u. s. w. in der Musica sacra (Monatsschrift für Hebung und Förderung der Kath. K. M.) unterzubringen, zugleich auf den Cäcilien-Vereins-Katalog hinweisend. Nachstehende Anzeigen seien der gütigen Beachtung der verehrl. Leser empfohlen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gesammtausgabe der Werke von Giov. Pierluigi da Palestrina.

Dieselbe umfaßt bisher 29 Bände in fortlaufender Reihe. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Subscriptionspreis für den brosch. Band 10 ℳ, geb. 12 ℳ, in feinstem Einband 14 ℳ.

I. 1. Buch der Motetten (27 zu 5, 12 zu 6, 3 zu 7 Stimmen).
II. 2. „ „ „ (22 zu 5, 15 zu 6, 7 zu 8 Stimmen).
III. 3. „ „ „ (28 zu 5, 10 zu 6, 6 zu 8 Stimmen).
IV. 4. „ „ „ (50 zu 5 Stimmen).
V. 1. u. 2. Buch der 4stimm. Motetten (64 Nummern).
VI. Unedirte Motetten (2 zu 5, 9 zu 6, 25 zu 8 Stimmen).
VII. „ „ (8 zu 4, 2 zu 6, 22 zu 12 Stimmen).
VIII. Hymnenband (45 zu 4 Stimmen).
IX. 1. u. 2. Buch der 5stimm. Offertorien (68 Nummern).
X. 1. Buch der Messen (4 zu 4, 3 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XI. 2. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XII. 3. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIII. 4. „ „ „ (4 zu 4, 3 zu 5 Stimmen).
XIV. 5. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XV. 6. „ „ „ (4 zu 4, 1 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XVI. 7. „ „ „ (3 zu 4, 2 zu 5 Stimmen).
XVII. 8. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XVIII. 9. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIX. 10. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XX. 11. „ „ „ (1 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXI. 12. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXII. 13. „ „ „ (4 zu 8 Stimmen).
XXIII. 14. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen.
XXIV. 15. „ „ „ (1 zu 4, 2 zu 5, 3 zu 6 Stimmen).
XXV. 4 Bücher Lamentationen zu 4 bis 6 Stimmen.
XXVI. 3 Bücher Litaneien und Anhang dreichöriger Motetten.
XXVII. 2 Bücher Magnificat (35 Nummern).
XXVIII. 3 Bücher weltliche Madrigale mit italien. Text (2 zu 3, 61 zu 4, 3, zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XXIX. 2 Bücher geistliche Madrigale mit italien. Text (56 Nummern).

Im Jahre 1891 und 1892 folgen noch als XXX., XXXI. und eventuell XXXII. Band: Nachträge zu den Motetten, Messen, Hymnen, Psalmen und Madrigalen (zu 4 bis 8 Stimmen) mit den Opera dubia, d. h. jenen Compositionen, welche nicht mit Sicherheit als Werke Palestrina's nachgewiesen werden können, sowie Documente, Register, bibliograph. Belege, Aktenstücke, Facsimile ꝛc. über Palestrina's Leben und Werke.

Bis zur Vollendung des Werkes fehlen also noch zwei bis drei Bände, deren Material jedoch vollständig vorliegt.

Die Zahl der Palestrinaabonnenten beläuft sich auf circa 200; dieselbe ist jedoch durch Tod oder contractwidriges Zurücktreten um nahezu 30 vermindert worden.

Obwohl der Subscriptionspreis für den Band nur 10 ℳ beträgt (jährlich 20 ℳ für zwei Bände), so schrecken doch viele Freunde und Verehrer Palestrina's vor der ersten Ausgabe von 290 ℳ für die 29 Bände zurück.

Der unterzeichnete Redakteur der Gesammtausgabe macht deshalb auf eine neue im Einvernehmen mit den Herren Verlegern eröffnete Subscription unter nachfolgenden Bedingungen aufmerksam:

A. Subscription auf die 29 bisher erschienenen Bände, welche in drei Jahren (1891–1893) am 2. Febr. unfrankirt versendet werden und in zwei Raten von je 100 ℳ und einer Schlußzahlung von 90 ℳ zu bereinigen sind.
B. Subscription für 12 Bände, welche aus den erschienenen 29 Bänden beliebig ausgewählt werden können, und in 3 Jahren oder in einmaliger Sendung zum Preise von 12 ℳ per Band franco an die Subscribenten ausgeliefert werden.
C. Subscription auf einzelne Bände zum Preise von 15 ℳ per Band mit frankirter Zusendung.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Diese drei Arten der Subscription können zu jeder Zeit bethätiget werden, und sind die eventuellen Bestellungen unter deutlicher Angabe des Vor- und Zunamens an die Adresse des Unterzeichneten zu richten.

Die verehrl. Verleger haben endlich für die bedeutendsten Compositionen Palestrina's die Ausgabe von Einzelstimmen in Aussicht genommen.

Eine Anfrage bei den Suscribenten, ob eine solche Stimmenedition in den Originalschlüsseln der Partitur erfolgen könne, oder ob eine Ausgabe in Violin- und Baßschlüssel mit Transposition und Beigabe der Athemzeichen rathsamer sei, wurde zu Gunsten der modernen Schlüssel entschieden und von Vielen auch Beigabe dynamischer Zeichen gewünscht.

Dem letzteren Wunsche glaubte der Unterzeichnete nur in sehr mäßiger Weise nachkommen zu können.

Eine charakteristische Eigenschaft der palestrinensischen Melodien beruht nämlich auf der Voraussetzung und Fähigkeit richtiger Declamation des lateinischen Textes, auf energischer Accentuirung der einzelnen Worte unter Beachtung ihrer Stellung im Satze, ihrer Zusammengehörigkeit u. s. w. Gleichwie es unmöglich ist, einem Gedichte oder Redesatz äußere Declamationszeichen beizugeben, da vom Declamator Kenntniß des Sprach-, Wort-, Ton- und Satzsinnes vorausgesetzt werden muß, so scheint auch eine Illustrirung der Melodienphrasen Palestrina's, der nicht absolute, sondern Sprachmelodien bildete, theils unmöglich und nutzlos, theils schädlich zu sein, und zu einem steifen und gekünstelten Vortrage zu führen.

Wo jedoch Gefahr drohte, daß der modern gebildete Sänger Fehler im Wachsen oder Abnehmen langgehaltener Töne oder längerer Phrasen auf den Schlußsilben begehen könnte, wurde durch $<$ $>$ $\wedge$ &c. das annähernd richtige Colorit angegeben.

Nach diesen Grundsätzen sind bis heute von der 6. Messe des 15. Buches (XXIV. Band) welche den Titel „Ecce ego Joannes" trägt, die Einzelstimmen im Violinschlüssel (mit Ausnahme der Baßstimmen) erschienen. Die Preise sind in folgender Weise fixirt:

Jede Stimme von 1 oder 2 Seiten 15 ₰, von 3—12 Seiten 30 ₰.

Die einfachen Stimmen zur genannten Messe (Sopran, Alt, 2 Tenöre, Bariton, Baß) kommen also auf 1 ℳ 80 ₰ zu stehen: jede einzelne Stimme (à 30 ₰) wird in beliebiger Anzahl abgegeben.

Der Stimmenausgabe dieser Messe werden im Jahre 1891 die fünfstimmigen Offertorien (IX. Band) und die 5st. Messe: O admirabile comercium, eventuell auch 4st. Messen folgen.

Auch für diese Stimmenedition nimmt der Unterzeichnete Subscription entgegen und sendet franco, wenn die Bestellung die Gesammtsumme von mindestens 10 ℳ beträgt.

Um die Weiterverbreitung dieser Anzeige unter Freunden oder in politischen und musikalischen Zeitschriften und Tagesblättern ersucht höflichst

Regensburg, 22. Nov. 1890.

Dr. Fr. X. Haberl,

Director der Kirchenmusikschule, Reichsstraße L, 76.

Der nämliche versendet **franco** gegen Einsendung von **10 M.** den in der Druckerei von Breitkopf und Härtel in Leipzig im Format und Stich der Palestrinaausgabe hergestellten Band von 100 Seiten nebst umfangreichem Vorwort und dem **Porträt Frescobaldi's:**

Sammlung von Orgelsätzen

aus den gedruckten Werken des Hieronymus Frescobaldi

(siehe dessen Biographie im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1887)

herausgegeben von Fr. X. Haberl, Herrn Prof. Jos. Rheinberger, kgl. bayr. Hofkapellmeister in München hochachtungsvollst gewidmet.

Den verehrl. Abonnenten der *Musica sacra* und des Kirchenmus. Jahrb. wird ein Auszug genannten Werkes (58 S.):

55 Orgelsätze

des **Hieronymus Frescobaldi**

meist über Choralmotive

um den Ausnahmepreis von **5 Mark** franco gegen Postvorschuss oder Einsendung des Betrages abgegeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Uebersichtliche Zusammenstellung
sämmtlicher Ausgaben der offiziellen römischen Choralbücher
aus dem Verlage von **Friedrich Pustet** in **Regensburg, New York** und **Cincinnati**:

A. Hauptwerke.

	M.	₰
I. Antiphonarium Romanum in Gross-Folio.		
1. Band. Die Matutinen vom Proprium de Tempore	33	—
2. Band. Die Matutinen vom Proprium und Commune Sanctorum	31	—
3. Band. Laudes, Vesper und kleine Horen des Breviers	36	—
II. Graduale Romanum. 2 Bände in Imperial-Folio		
a) 1. Band. Proprium de Tempore 2. Band. Proprium und Commune Sanctorum	80	—
Appendix. Festa novissima	4	—
Appendix. Festa pro aliquibus locis	15	—
b) **Graduale Romanum in 8°.** Roth u. Schwarz	5	—
Graduale Romanum in 8°. Schwarzdruck	3	—
III. Pontificale Romanum in 8°	9	—
IV. Rituale Romanum in 8°	4	80
Rituale Romanum in 18°	4	—

B. Auszüge.

	M.	₰
I. Vom Antiphonarium Romanum:		
Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani	3	80
Vesperale Romanum. Roth- u. Schwarzdruck	5	—
Vesperale Romanum. In Schwarzdruck	3	—
Epitome ex Vesperali Romano	1	70
Directorium Chori	6	—
Officium Hebdomadæ Sanctæ. Roth- u. Schwarzdruck	3	60
Officium Hebdomadæ. Schwarzdruck	2	40
Officium Hebdomadæ. Lateinisch und Deutsch	3	—
Officium Defunctorum. Roth- und Schwarzdruck		90
Officium Defunctorum in Gross-Folio	5	—
„ „ Schwarzdr. in 8°	—	60
„ „ Volksausgabe mit Violinschlüssel cart.	—	30
Officium Nativitatis. Roth- u. Schwarzdruck	—	80
Officium Nativitatis. Schwarzdruck	—	50
Officium parvum B. M. V. cum cantu	—	40
Manuale Chorale. Volksausgabe im Violinschlüssel	1	—
Psalterium Vespertinum von Haberl. Mit Choralnoten	—	50
Psalterium Vespertinum von Haberl. Volksausgabe mit Violinschlüssel	—	50
Psalmen der Charwoche. Volksausgabe mit Violinschlüssel	—	50
Psalmi Officii Hebdomadæ sanctæ (in schwarzer Notation.)	—	70
„ „ Defunctorum (in schwarzer Notation.)	—	25
„ „ Nativitatis (in schwarzer Notation.)	—	30
Laudes Vespertinæ. Roth- u. Schwarzdruck	—	80
Laudes Vespertinæ. Schwarzdruck	—	50
Organum ad Vesperale Romanum von Haberl und Hanisch	9	10
Organum ad Responsoria Missæ ac Vesperarum	—	40
Organum ad Hymnos Vesperarum	2	40
„ „ Completorium Romanum	—	60
Transpositiones harmonicæ etc. von Hanisch	1	60
Cantus Officiorum Nativitatis Domini, Tridui sacri et Officii Defunctorum	1	25
II. Vom Graduale Romanum:		
Compendium Gradualis et Missalis Romani	3	—
Responsorientafeln: A. Responsoria ad Missam	—	40
B. Responsoria Deo gratias pro Missis et Vesperis	—	40
Epitome ex Graduali Romano	1	80
Ordinarium Missæ. Imp.-Folio	9	—
„ „ Roth- und Schwarzdruck	—	60
Ordinarium Missæ. Schwarzdruck	—	40
„ „ Volksausgabe mit Violinschlüssel, weisse Noten cart.	—	30
Cantus Passionis D. N. J. Chr.	5	—
Aspergestafel	—	20
Intonationstafel. (Vierte Canontafel mit den Intonationen des Gloria, Ite missa est etc.)	—	20
Officium Hebdomadæ: Siehe Auszüge I.		
Organum ad Responsoria Missæ: Siehe Auszüge I.		
Orgelbegleitung zum Ordinarium Missæ von Hanisch	3	—
Orgelbegleitung zum Graduale Romanum	9	40
Viadana's XX Choral-Credo. Volksausgabe mit Violinschlüssel	—	30
„ XX Choral-Credo. Ausgabe mit Choralnoten	—	30
Orgelbegleitung zu den XX Choral-Credo von Viadana	2	80
Manuale Chorale: Siehe Auszüge I.		
III. Vom Pontificale Romanum:		
Ritus Consecrationis Ecclesiæ et Altarium	2	—
Ritus Ordinum Minor. et Majorum	—	80
„ Confirmationis	—	25
Cantorinus Romanus	2	—
IV. Vom Rituale Romanum:		
Processionale Romanum	1	20
Laudes Vespertinæ: Siehe Auszüge I.		
Officium Defunctorum: Siehe Auszüge I.		
Cantorinus Romanus	2	—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Depôt für amerikanische Harmonium

bei

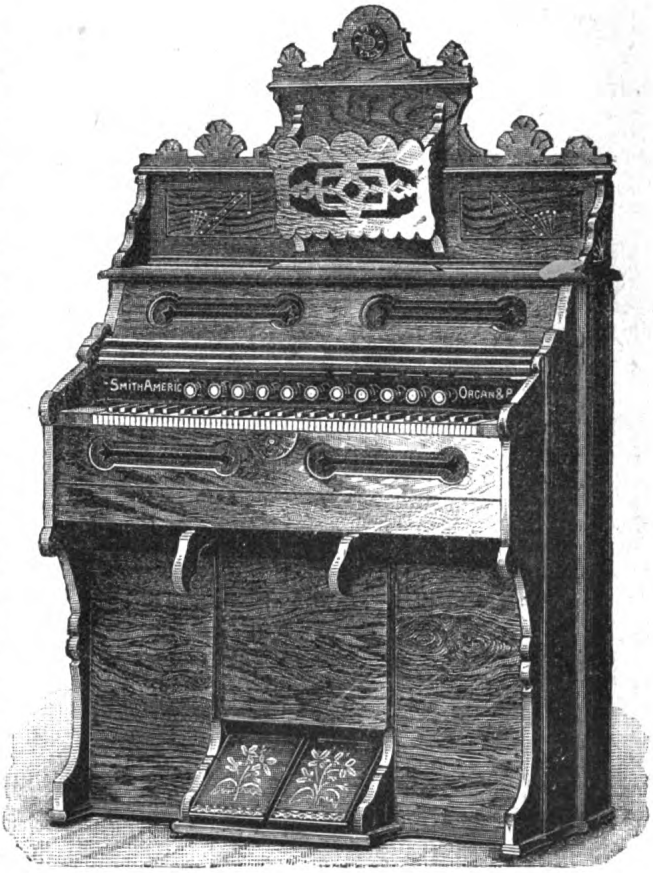
Jos. Renner (Petersthor) in Regensburg

zum Besten der Kirchenmusikschule dahier.

Vorbemerkung. Dieser neue Katalog annulliert alle früheren

Die verehrl. Leser werden, gegenüber den Ankündigungen in früheren Jahren, für sämmtliche Instrumente eine bedeutende Preisermäßigung bemerken, welche ihre Erklärung in dem Umstande findet, daß vom 1. November 1888 angefangen die verehrl. Besteller, beziehungsweise Empfänger alle Auslagen **für Zoll und Fracht,** die Bestellung mag von Regensburg oder von Hamburg aus effectuiert werden, allein und ganz zu tragen haben. Die Schwankungen der Zoll- und Frachtspesen sind nämlich in verschiedenen Ländern oder je nach den Entfernungen so bedeutende und so verschiedene, daß eine einheitliche Behandlung unmöglich geworden ist und nur auf diese Weise Schaden, Verdrießlichkeiten, Reclamationen, Correspondenzen und Unannehmlichkeiten gründlich abgeschnitten werden können.

Preislisten nebst „Anweisung über die Behandlung und Einrichtung der Instrumente" werden auf Wunsch gratis versendet.



The Wonder-Stil.

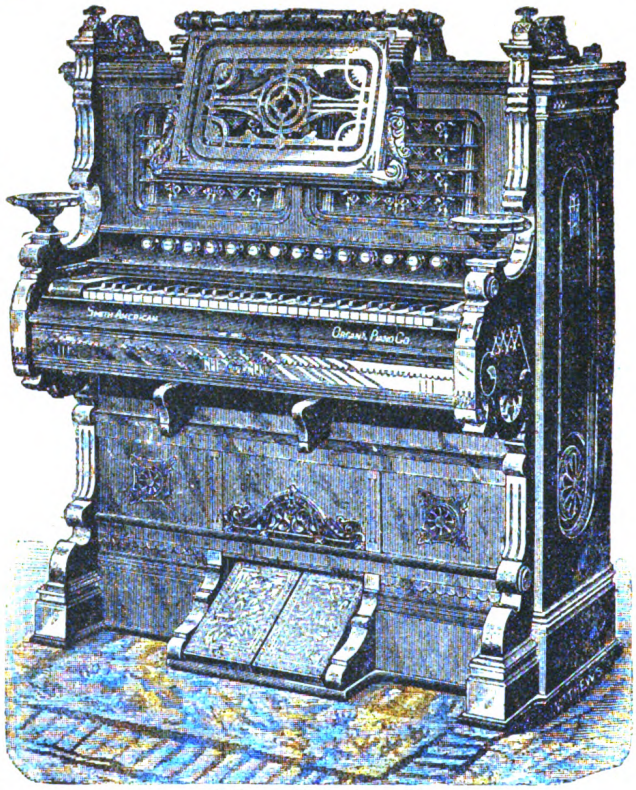
Da in den Preisen nur noch eine 5% Provision zu Gunsten der Kirchenmusikschule in Regensburg miteingeschlossen ist, so kann eine eventuelle Ratenzahlung nicht über drei Monate nach Empfang des Instrumentes gewährt werden, wenn nicht 5% Verzinsung der Kaufsumme garantiert wird.

Smith-Orgeln.

Die Fabrikate dieser Firma werden an Güte, Preiswürdigkeit und solider Construction von keiner andern Firma übertroffen, wohl kaum erreicht.

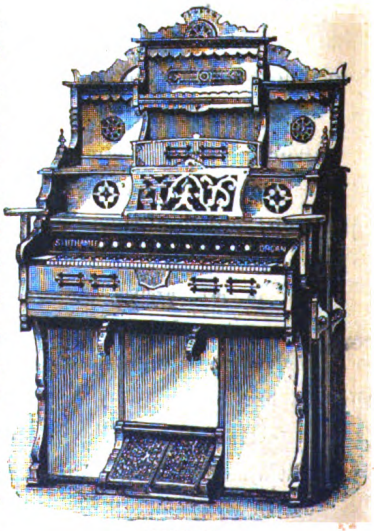
1. „The Gem", 1 Reihe Zungen, 5 Register, 1 Knieschwelle, ohne Aufsatz ℳ 180.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



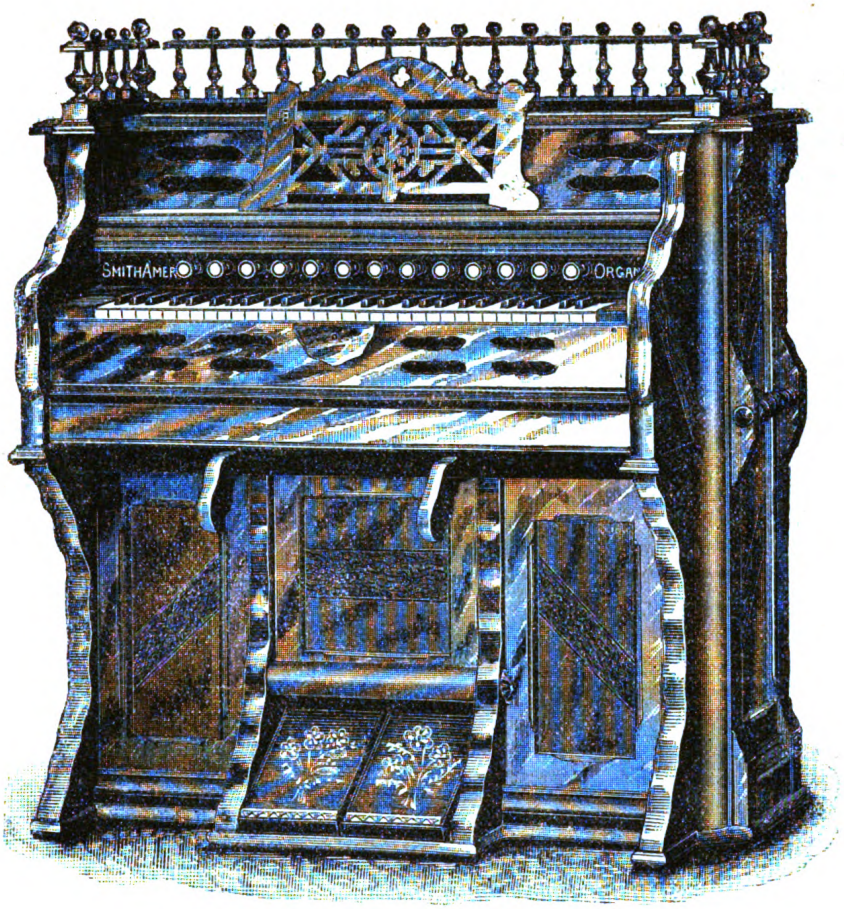
Bijou „Connoisseur“.

2. Marvel-Stil 1; $1\frac{1}{2}$ Reihe Zungen, 7 Register, 2 Knieschwellen, kleiner Aufsatz ℳ 200.
3. Marvel-Stil 2; $1\frac{1}{2}$ Reihe Zungen, 9 Register (darunter 2 Copelzüge), zwei Knieschwellen, kleiner Aufsatz ℳ 240.
4. „The Wonder“-Stil 26, 11 Register, 2 Reihen Zungen, 2 Knieschwellen, Aufsatz ℳ 320.
5. Stil 27, $2\frac{1}{2}$ Reihen Zungen, 1 Oktav 16′ Subbaß, 11 Register (Copelzüge) 2 Knieschwellen, ohne Aufsatz ℳ 350.
6. Stil 50, $2\frac{1}{2}$ Reihen Zungen, 2 Oktav 16′ Subbaß, 12 Register, 2 Knieschwellen, Aufsatz ℳ 500.
7. „Chapel-Organ“-Stil 300, 12 Regist., $2\frac{1}{2}$ Reihen Zungen, 1 Oktav 16′ Subbaß, zwei Knieschwellen, ohne Aufsatz ℳ 450.
   Mit selbstständigem Pedal 16′ incl. Bank ℳ 700.
8. Chapel-Organ-Stil 301, 13 Register, 3 Reihen Zungen, 2 Oktaven 16′ Subbaß, zwei Knieschwellen, ohne Aufsatz ℳ 550.
   Mit selbstständigem Pedal 16′ incl. Bank ℳ 750.
9. Chancel-Organ-Stil 312, $3\frac{1}{2}$ Reihen Zungen, 2 Oktaven 16′ Subbaß, 15 Register, zwei Knieschwellen, ohne Aufsatz prachtvoll ausgestattet ℳ 660.
   Mit selbstständigem Pedal 16′ ℳ 940.
10. Chancel-Organ-Stil 314, 20 Register, $5\frac{1}{2}$ Reihen Zungen, 2 Oktaven 16′ Subbaß, zwei Knieschwellen, ohne Aufsatz, prachtvoll ausgestattet ℳ 750.
    Mit selbstständigem Pedal 16′ ℳ 990.
11. Bijou „Connoisseur“, hochfein und klangvoll, besonders mächtig im Ton, in ganz neuer Bauart (patentiert) prachtvoll ausgestattet, alle Zungen im obern Theile des Instruments, während der untere Theil nur das mächtige Gebläse enthält. Register: Diapason 8′, Prinzipal 4′, Subbaß 2 Oktaven 16′, Prinzipal dolce 4′, Dulciana 8′, Flöte 4′, Kalophon 8′, Bariton (inden obern 3 Oktaven, sich an den Subbaß anschließend) 16′, Piccolo-Duett 8′ und 16′, Oktav-Copel, Prinzipal-Forte, Diapason-Forte, Vox humana, Knieschwelle (Venetinnschwelle), Grand-Organ ℳ 800.



Stil 50.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Chapel-Organ-Stil.

12. Große Connoisseur-Orgel außer obigen Registern nach Basson 4′, Hautbois 8′, Saxophon 16′, Waldflöte 8′, Grand-Solo 4′ u. 16′, Tremolo ℳ. 1300.
13. Große Pedal-Orgel mit zwei Manual, mit prachtvollem Aufsatz, 20 Register ℳ 2330.
Ohne Aufsatz ℳ 2000.

Zahlreichen freundlichen Aufträgen sieht hochachtungsvoll entgegen

Regensburg, 1. Okt. 1890

Jos. Renner, II. Diözesanpräses
(Petersthor).

☞ **Bei etwaigen Bestellungen wolle man die nächste Bahnstation angeben.** ☜

Der Unterzeichnete bescheiniget hiemit dankend den Empfang von 427 ℳ 20 ₰ aus dem 5% Reinertrag vom Verkaufe der amerikan. Harmonium durch H. J. Renner zum Besten der hiesigen K. M. Schule (1. Okt. 1889—1890).

Dr. **Fr. X. Haberl.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusikschule in Regensburg betreffend.

Die Kirchenmusikschule in Regensburg erstrebt die weitere Ausbildung von Musikkundigen für die Leitung und Vervollkommnung katholischer Kirchenchöre.

Sie hat sich nicht die Aufgabe gesetzt, Virtuosen oder Komponisten heranzubilden, Stellen für Chorregenten oder Organisten zu vermitteln, in kurzer Zeit theoretisch und praktisch befähigte Dirigenten erziehen zu wollen; sie setzt vielmehr ihre Aufgabe in die Darlegung der kirchlich liturgischen Vorschriften und Gesetze, in die gewissenhafte Pflege erprobter musikalischer Schulregeln und Uebungen, und will dem tüchtigen vorgebildeten Musiker Gelegenheit geben, Kenntnisse zu erwerben, die ihm später zu eigener Fortbildung und Vervollkommnung dienen können, und die gegenwärtig in den Lehrplänen der Conservatorien und Schullehrerseminarien nicht aufgenommen sind.

Darum wird der liturgische Gesang besonders gepflegt und der Palestrinastil zur Grundlage beim Unterrichte angenommen und eingehender gelehrt; denn jede Schule muß eine Richtung haben und eine ausgesprochene Tendenz verfolgen.

Die vielen Aufführungen in den verschiedenen Kirchen Regensburgs geben übrigens Gelegenheit, alle Stilgattungen der Kirchenmusik zu hören, zu vergleichen und zu beurtheilen.

Lehrgegenstände. Liturgie und lateinische Kirchensprache, Aesthetik und Geschichte der Kirchenmusik, Literatur der Kirchenmusik, Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges unter Zugrundelegung der authentischen römischen Choralbücher, Uebung im Lesen und Spielen von Gesangspartituren aus älterer und neuerer Zeit, Anleitung zum Dirigiren, Lehre des Contrapunktes und Uebungen in den polyphonen Formen mit Analyse älterer Werke, Anweisung zum Gesangunterricht und Methode desselben, praktisches Orgelspiel mit Wiederholung der Harmonielehre bilden die Hauptfächer des Unterrichtes; Besuch von Proben und Aufführungen sollen denselben unterstützen.

Auf besonderen Wunsch wird auch Unterricht im Violinspiel ertheilt.

Ueber Lehrpersonal, Kosten, Aufnahmebedingungen u. ä. gibt der Red. des K. M. Jahrb. Aufschluß mit der Bemerkung, daß mehr als zwölf Eleven zum Kurse nicht zugelassen werden. Der Unterricht ist ein sechsmonatlicher; er dauert vom 15. Januar bis 15. Juli jeden Jahres.

Inhalt des K. M. Jahrbuches für 1891.

16. Jahrgang des Cäcilien-Kalenders.

	Seite
Vorwort der Redaktion	III—IV
Repertorium musicae sacrae. Quinque Lamentationes quatuor vocibus aequalibus concinendae auctore Joanne Maria Nanino	1—31

I. Abhandlungen und Aufsätze.

1. Die alten Musiktheoretiker. Der mehrstimmige Gesang (Polyphonie). Von P. Utto Kornmüller	1—28
2. Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der kath. Liturgie. Von Professor Dr. A. Walter	29—36
3. Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes. Von P. G. M. Dreves und Dr. Wilhelm Bäumker	35—44
4. Der liturgische Gesang. Eine Conferenz-Arbeit von Georg Klein	44—58
5. Erinnerungen an Caspar Ett von Dr. Schafhäutl, mit Vorbemerkungen und Nachwort der Redaktion	58—69
6. Archivalische Excerpte über die herzoglich bayer. Hofkapelle aus dem Nachlasse des † kgl. Custos Jul. Jos. Maier, zusammengestellt von dem Redakteur des Jahrb.	69—81
7. Giovanni Maria Nanino. Darstellung seines Lebensganges und Schaffens auf Grund archivalischer und bibliographischer Dokumente von F. X. H.	81—97
8. Aus der Correspondenz von Orlando di Lasso mit dem Prinzen, nachmaligen Herzog Wilhelm V. von Bayern. Von F. X. Haberl	98—105

II. Anzeigen, Besprechungen, Kritiken.

A. Theoretische und musikgeschichtliche Schriften: 14 Besprechungen und Kritiken von P. Utto Kornmüller, Dr. A. Walter und dem Redakteur des K. M. Jahrb.	106—117
B. Praktische Musik. Dispositionsangaben und Referate über I. Die Orgel im Münster zu Ulm. II. Die neue Passauer Orgel (Jos. Bauer). III. Die neue Orgel in St. Patricks-College in Maynooth (H. Bewerunge)	117—125
Anzeigen: der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken, von Frescobaldi's Orgelsätzen, sämmtl. authentisch-röm. Choralbücher, der amerik. Harmonium zum Besten der K. M. Sch.	126—131

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

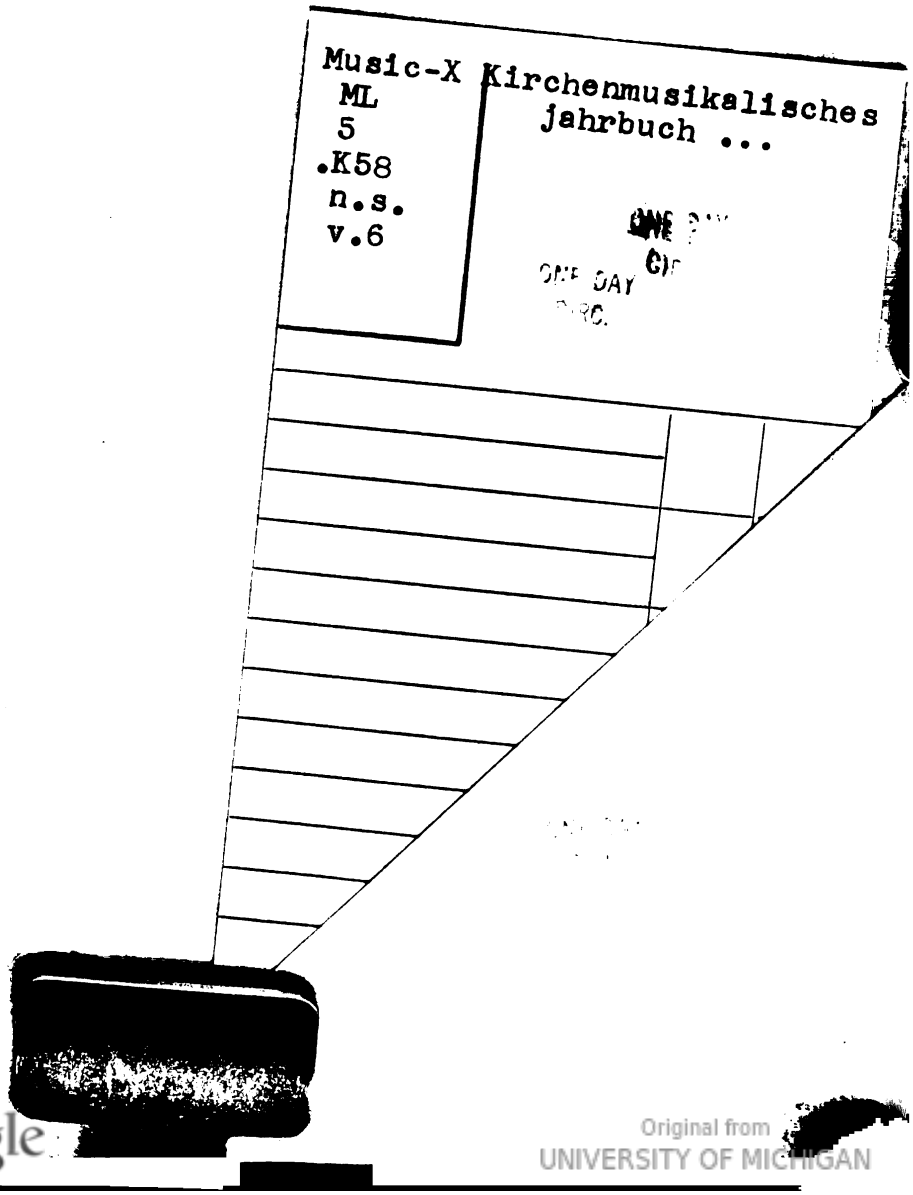
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00796 2486



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 18:08 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015007962486
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google